(ادبی مضامین)
کہانی، موت
اور
آخری بدیسی زبان
خالد جاوید

کہانی، موت
اور
آخری بدیسی زبان

(ادبی مضامین)

مصنف کی دوسری کتابیں

۱۔ بُرے موسم میں (کہانیوں کا مجموعہ)

۲۔ آخری دعوت (کہانیوں کا مجموعہ)

۳۔ ستیہ جیت رے کی کہانیاں (ترجمہ)

۴۔ گذارش (مضامین)

۵۔ تفریح کی ایک دوپہر (کہانیوں کا مجموعہ)

۶۔ مغربی فلسفے کی تاریخ (زیرِ اشاعت)

☆☆

کہانی، موت
اور
آخری بدیسی زبان

(ادبی مضامین)

خالد جاوید

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

انتساب

شمیم حنفی

کے

نام

اس کتاب کے سرِورق کے لئے میں پروفیسر شمیم حنفی صاحب کا ممنون ہوں جنہوں نے مشہور ایرانی مصوّر بدجان کی یہ تصویر مجھے عنایت کی۔ یہ تصویر شمیم حنفی صاحب کو مشہور مصوّر رمکی پٹیل نے بطور تحفہ پیش کی تھی۔

(خالد جاوید)

فہرست مضامین

☆☆☆

دیباچہ

تنقید انسانی سرشت کا ایک فطری تقاضا ہی نہیں ایک ایسا جبر بھی ہے، جو ہماری تقریباً تمام تہذیبی مساعی اور تہذیبی سروکاروں کے پیچھے کارفرما ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے محض ادب کے صیغے ہی میں تنقید ایک ناگزیر عمل کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ انسانی زندگی کے دوسرے تمام شعبوں اور تمام علوم میں بھی تنقید و احتساب کے عمل کے بغیر نہ تو کوئی تحقیق اعتبار کا درجہ حاصل کر سکتی ہے اور نہ ان کے سفر ارتقا کی سمتوں کا صحیح تعین ہی ممکن ہے۔ یہ اکثر سننے میں آتا ہے کہ تخلیق اور تنقید کے مابین ایک ضد کا رشتہ ہے۔ ایک تخلیقی فن کار یہ بخوبی جانتا ہے کہ تخلیقی عمل ایک وجدانی عمل ہے اور ہر اعلیٰ اور نمائندہ تخلیق اور تخلیقی لسان کا رخ داخل کی طرف ہی ہوتا ہے، لیکن متوازی طور پر جس قطع و برید سے کوئی تخلیق گزرتی ہے، اس کا تعلق فن کار کے خود احتسابی کے شعور کو بروئے کار لانے سے ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک تنقیدی اور تہذیبی عمل ہے، جو حشو و زوائد کو چھانٹ کر آخری شمار میں تخلیقی شہ پارے کو ایک مناسب پیکر مہیا کر دیتا ہے۔

خالد جاوید کی تنقیدی تحریروں کے مطالعے کے فوری بعد میرے ذہن میں یہ باتیں عود کر آئیں کیونکہ خالد جاوید کوئی پیشہ ور نقاد نہیں ہیں، وہ بلاشبہ ہمارے دور کے ایک نہایت اہم اور قابلِ ذکر افسانہ نگار ہیں۔ فلسفہ ان کی ترغیبات کا خاص محور ہے، جس نے ان کی زندگی فہمی اور حقائق فہمی کو جلا بھی بخشی ہے اور یہ عرفان بھی بخشا ہے کہ ہر شئے ایک فعال حقیقت کا نام ہے نیز جو ایک سے زیادہ پہلو اور ایک سے زیادہ زاویے رکھتی ہے۔ گویا حقیقت اور حقیقت کی تعبیر ایک مسلسل امکان سے عبارت ہے۔ خالد جاوید کے افسانوی قماشات میں جو بہ ظاہر انتشار اور ریزہ کاری کی کیفیت نظر آتی ہے وہ بھی امکان اندر فن کے ناپیدا کنار حدود میں کھل کھیلنے کے عمل

ہی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جیسے تمام افق ان کے قبضہ قدرت میں ہیں۔ جیسے ان کی دسترس میں بساط کا ایک ایک گوشہ ہے۔ خالد جاوید کو امبرٹو اِکو سے خاص ذہنی نسبت ہے۔ اِکو کے تجربے میں فکشن ایک کھیل کے میدان سے مماثل ہے۔ وہ زبان سے کھیلتا ہے، بیانیہ کو موم کی گڑیا سمجھتا ہے۔ لفظوں اور خبروں کے برتاؤ میں اس حد تک غیر رسمی ہو جاتا ہے کہ حقیقت اور التباس کی حدیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔ کہیں چیستانی چالاکی قاری کو ایک نئی آزمائش ہی میں نہیں، ایک نئے آزار میں مبتلا کرنے پر آمادہ کر دیتی ہے۔ کہیں بے تحاشا اور بے محابا ایلوژن اور حوالوں کا استعمال فکشن کی چیستانی پلاٹ کو اور زیادہ حیرت زا اور گمبھیر بنا دیتا ہے۔ اِکو کے فن میں اس قسم کی ساری چیزیں بیانیہ کو ایک نئی شکل دینے کی کوشش کا نتیجہ کہی جا سکتی ہیں۔ اس حوالے سے خالد جاوید کا افسانوی طریق کار امبرتو اِکو کی تکنیکوں اور زبان کے عمل کے نہایت قریب ہے۔ بیانیہ کے تسلسل کو بڑی بے دردی سے صدمہ پہنچانا، بڑے غیر محسوس طور پر سچویشن کو ایک مہین سے وقفے کے بعد دوسرا تناظر مہیا کر دینا، تمام سروں کو ڈھیلا چھوڑ دینا حتیٰ کہ انھیں بار بار اتنا الجھا دینا کہ قاری کے لیے وہ ایک آزمائش ہی نہیں ایک چیلنج بھی بن جائیں۔ خالد جاوید کے لیے یہ سارا عمل ایک کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ خالد جاوید کے تنقیدی مضامین میں اس طرح کے کولاژ کی صورت تو نہیں پائی جاتی، لیکن ان کی تہہ میں خیالات کا جو وفور اور غیر رسمی حوالوں سے ربط دینے کی جو سائی ملتی ہیں ان سے کسی ایک دلیل کو تقویت ملنے کے بجائے دلائل کے جھرمٹ قائم ہو جاتے ہیں۔ خالد جاوید کی تنقید کا یہ غیر رسمی بلکہ تخلیقی پن ہی ان کے طریقِ کار کی اوریجنلٹی کا ضامن ہے۔

یہاں تک پہنچ کر ہم بہ آسانی یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ خالد جاوید کی تنقید نے ان کے تخلیقی وجدان ہی سے نمو پائی ہے۔ جو متداول اور پیش پا افتادہ تنقیدی طریق ہائے کار سے وہ چند دوری اختیار کر کے اپنا سفر طے کرتی ہے۔ خالد جاوید نے اُردو کے علاوہ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے افسانوی ادب کا بھی گہری توجہ کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں مغربی فکشن میں تیزی کے ساتھ بدلتے ہوئے محاورے پر بھی انھوں نے خاص نظر رکھی ہے۔ چیزوں کو نیا نام دینے اور انہیں نئے سیاقات میں ایک مختلف طور پر سمجھنے میں، جس چیز نے بڑے غیر محسوس طریقے سے ایک اہم کردار کیا ہے وہ ہے ان کی فلسفیانہ اور نفسیاتی بصیرت۔ مثلاً اُردو مراثی کے ایک اہم کردار حُر کو

انھوں نے جس طریقے سے نمایاں کیا ہے وہ ہماری ذہنی یکسوئی کو بھک سے اڑا دینے کے لیے کافی ہے۔ حُر تاریخ اور روایت کی بساط پر ایک حقیقی کردار ہے، جس کا ایک علیحدہ تفاعلی کردار بھی ہے، لیکن وہ ایک امکان اندر امکان بھی ہے، جس کی حرکیت کے کئی پہلو ہیں اور جو خالد جاوید کی تخلیقی کوکھ سے نکل کر ہمارے ذہن کی سطح پر ایک نئے وجود کی شکل میں طلوع ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس مضمون کی میرے نزدیک ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ مرثیہ کی تنقید کو یہ ایک نئی سمت فراہم کرتا ہے کہ اپنی ادبی تاریخ ہی کو ہم اور زیادہ متنوّع اور متمول کر سکیں گے۔

خالد جاوید کا دوسرا اہم مضمون جس نے مجھے بے حد متاثر کیا ہے، اس کا عنوان ہے 'ابنِ صفی: چند معروضات' اس مضمون میں خالد جاوید نے ابنِ صفی کے فکشن کو بھی ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں سے پاپولر ادب کے بارے میں ہماری رایوں میں کافی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ میتھو آرنلڈ سے لے کر ایف آر لیوس تک کے تہذیبی تصور میں اعلیٰ اور ادنیٰ کا موضوع بحث کا ایک خاص زاویہ تھا۔ لیکن موجودہ ادوار میں اعلیٰ اور ادنیٰ تہذیب یا تہذیب اور تمدن کے امتیازات اپنے معنی کھوتے جا رہے ہیں۔ اسی طرح عرفِ عام میں جس سے تخلیقی ادب مراد لی جاتی ہے، اس کی تخصیصات ہم نے مقبول عام ادب سے بڑی حد تک مختلف قائم کر رکھی ہیں۔ لیکن موجودہ ادبی منظرنامے میں مقبولِ عام ادب اور مقبولِ خاص یا خواص ادب کے درمیان کے خطوط امتیاز محو ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ ایک خوش آئند اور امکانات سے معمور اقدام ہے۔ ایسے کاموں کا از سرِ نو تجزیہ کر کے اور انہیں اپنی روایت کے وسیع سلسلے سے جوڑ کر پاپولر فکشن رمقبولِ عام افسانوی ادب اپنے اثر کی ہمہ گیری اور زیادہ سے زیادہ انسانی جذبوں اور ان کی باہمی شرکتوں اور ناآہنگیوں کی جس طور پر نمائندگی کرتا ہے، اس کی اپنی تاریخی بلکہ بعض مثالوں کے پیشِ نظر ادبی معنویت بھی ہے۔ خالد جاوید نے ابنِ صفی کے جاسوسی ناول کے فن اور ان کے کرداروں کے بارے میں جن نکتوں کی طرف اشارے کیے ہیں وہ یقیناً ہماری توجہ کے مستحق ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ایک تخلیقی فن کار ہی اس قسم کی تنقید کا حق ادا کر سکتا ہے۔

ہم میں سے اور بالخصوص ہماری ماضی قریب کی نسل میں سے کم ہی ایسے لوگ ہوں گے جنھوں نے ابنِ صفی کے ناولوں کا مطالعہ نہیں کیا ہوگا۔ ابن صفی ایک نہایت منفرد تخلیقی شعور رکھتے تھے۔ کم از کم اُردو میں جاسوسی ناول نگاری کو انھوں نے ایک تحریک میں بدل دیا تھا۔ شاید کم ہی

اس حقیقت سے واقف ہوں گے کہ ہندوستان کی دیگر زبانوں میں بھی ابنِ صفی کے بعد ہی جاسوسی ناول نگاری کی طرف توجہ دی جانے لگی۔ ان میں بھی ابنِ صفی کے قد کو کوئی پار نہیں کرسکا۔ ابنِ صفی کے فکشن کی اپنی ایک تخلیقی شان تھی، جو اُن کے قاری کو بار بار پڑھنے کے لیے اکساتی تھی۔ ہمارے دور میں یہ چیز بڑی حد تک مشتاق احمد یوسفی کے فن کی خصوصیت ہے۔ خالد جاوید کے اس خیال سے میں متفق ہوں کہ ابن صفی کے ناول کی قرأت ہمیں مصنفانہ Writerly تجربے سے گزارتی ہے۔ ان ناولوں کی تکنیک میں جس طرح کی جامعیت کردار سازی میں جس نوع کی ذکاوت اور زبان میں جس طرح کا تخلیقی وفور اور کہیں کہیں جس قسم کے گہرے علامتی اشارے پائے جاتے ہیں، وہ انہیں ہمارے اہم فکشن نگاروں کی صف میں جگہ دینے کے لیے کافی ہیں۔ خالد جاوید نے جس مسئلے کی طرف متوجہ کیا ہے، اس پر مزید غور وفکر کی ضرورت ہے۔

خالد جاوید کا تخلیقی اور بالخصوص افسانوی ادب کا مطالعہ وسیع ہے۔ فکشن کی تنقید ان کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ان کے مطالعے میں جو غیر رسمی بھی ہے اور ان کے تاثرات میں جو بصیرت افروزی ہے۔ ہماری تنقید کے لیے ایک نئے امکان کا اشاریہ ہے۔ ان کے اس نئے سفر کا یہ محض ایک سنگِ میل ہے، جس میں یقیناً ان کے ایک بہتر مستقبل کا راز بھی پنہاں ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ
سابق صدر شعبۂ اُردو، دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

☆☆

بکسوں والی کوٹھری اور ابوالفضل صدیقی

ذہن کے نہاں خانوں میں دُھندلا سا ایک منظر ابھی محفوظ ہے۔
سردیاں تھیں، شام ہو رہی تھی۔
دالان میں لیٹے لیٹے اچانک بڑے چچا نے کہا:
"آؤ تمہیں ایک تصویر دکھائیں۔"

میری عمر تقریباً سات سال رہی ہوگی۔ بڑے چچا سے میں اُس وقت ابن صفی کا کوئی ناول سننے کی ضد کر رہا تھا۔

بکسوں والی کوٹھری میں لکڑی کی ایک پرانی دھول بھری الماری بھی رکھی ہوئی تھی۔ اس الماری میں نہ جانے کون کون سی کتابیں جمع تھیں۔ بڑے چچا اکڑوں بیٹھ کر اُس میں سے کتابیں چھانٹنے لگے۔

میں ان کے ساتھ ساتھ کوٹھری تک چلا آیا۔ یہ کوٹھری دن میں بھی نیم تاریک ہی رہتی تھی۔ رات کے وقت یہاں داخل ہونے میں بڑوں کو بھی جھجک محسوس ہوتی تھی۔ گھر میں مشہور تھا کہ قطار در قطار رکھے بکسوں کے نیچے فرش میں سانپوں نے بل بنا رکھے ہیں۔ مغرب کی اذان کے بعد گھر کے دوسرے حصوں کی طرح یہاں بھی ایک لالٹین روشن کر دی جاتی تھی۔ رات میں تو میں شاذ و نادر ہی اِدھر کا رُخ کرتا، مگر دن میں میری توجہ اور کشش کا سب سے بڑا مرکز گھر بھر میں یہی کوٹھری تھی، کیونکہ تمام رسائل

اور کتابوں کا ذخیرہ یہیں موجود تھا۔ ابن صفی کے ناولوں کی کشش مجھے بار بار یہاں کھینچ لاتی تھی اور کتابیں کھکوڑنے کے چکر میں میرے ہاتھ دھول میں اٹ اٹ جایا کرتے تھے۔

بڑے چچا نے آخر ایک کتاب نکالی۔ ٹھیک اسی وقت دادی نے کوٹھری میں لالٹین روشن کی۔ لالٹین کی خاموش پیلی روشنی میں کتاب کا سرورق مجھے صاف نظر آیا۔ ایک پل کو مجھے خوف زدہ سی مسرت کا احساس ہوا، کیونکہ کتاب کا سرورق کسی بھیانک جاسوسی یا آسیبی ناول کا سراغ دیتا تھا۔

کالی چادر میں خود کو لپیٹے ایک بھیانک مکروہ چہرہ، ایک چہرہ جو جانور اور انسان کے درمیان کی کوئی شے تھا۔ بندر کی سی تھوتھنی میں سے باہر کو نکلے ہوئے نکیلے بڑے بڑے دانت، ہاتھوں میں یہ بڑے بڑے درندوں جیسے ناخن۔

''کیا جاسوسی ناول ہے؟'' میں نے خوش ہوکر پوچھا۔

''نہیں، یہ تمہارے ماموں کا لکھا ہوا ناول ہے۔'' وہ یہ کہتے ہوئے کوٹھری سے باہر آئے۔ میں ان کے ساتھ ساتھ چلا۔

کتاب کی دھول جھاڑنے کے بعد دالان میں پڑی مسہری پر نیم دراز ہوتے ہوئے انھوں نے کتاب کا ایک ورق پلٹا، پھر دوسرا۔

''لو، دیکھو یہ ہیں تمہارے ماموں۔'' بڑے چچا نے بچکانے پن سے کہا۔

بڑے چچا کا یہ بچکانہ پن بڑا پُراسرار ہے۔ اکثر وہ اس قسم کی باتیں بچکانہ انداز میں کیا کرتے، جن میں یا تو مزاجاً یا مصلحتاً گھر کے دوسرے افراد کو مطلق دلچسپی نہ ہوا کرتی۔

جب وہ مجھے ماموں کی تصویر دکھا رہے تھے تو گھر کے دوسرے افراد انھیں طنزیہ استہزائیہ انداز میں دیکھ رہے تھے۔ میرے والد اُس وقت وہاں موجود نہ تھے۔ میں

سوچتا ہوں کہ اگر وہ اُس وقت وہاں موجود ہوتے تو شاید بڑے چچا مجھے وہ تصویر ہرگز نہیں دکھاتے۔

میں بے دلی سے تصویر دیکھنے لگا۔

یہ ایک باوقار مگر سخت گیر سا چہرہ تھا۔

مگر مجھے ماموں یا اُن کی تصویر سے زیادہ کتاب کے سرورق نے متاثر کیا تھا اور میں صرف یہ دریافت کرنا چاہتا تھا کہ آیا یہ کوئی جاسوسی کتاب ہے۔

کتاب کا نام تھا ''تعزیر''۔

''تمہاری ماں کی شکل بالکل تمہارے ماموں کی طرح تھی۔تم ایک سال...نہیں شاید ڈیڑھ سال کے تھے جب تمہاری ماں کا انتقال ہوا۔'' بڑے چچا نے مجھے سمجھانے والے انداز میں کہا۔

''کیا ضرورت ہے آخر، بچے کو یہ سب احساس کرانے کی۔'' دادی منہ میں پان دباتی ہوئی بڑبڑائیں۔

شام گزر رہی تھی۔اس وسیع وعریض مکان میں اچانک میں نے خود کو بے معنی اور ناقابلِ فہم قسم کی افسردگی سے گھرتا ہوا پایا۔

بہت سال گزرنے کے بعد مجھے علم ہوا کہ میرے ماموں کا نام ابوالفضل صدیقی ہے جو اُردو کے صاحب طرز ادیب ہیں۔

یہ تب کی بات ہے جب میرے شعور میں پختگی آرہی تھی۔ میں سنجیدہ ادب کی طرف رجوع کررہا تھا۔

اب اُس کوٹھری میں بجلی کا بلب روشن تھا۔ میں نے ابوالفضل صدیقی کی کتابیں تلاش کرنا شروع کیں۔ وہاں صرف دو کتابیں ملیں۔ یہ کتابیں ابوالفضل صدیقی نے اپنے دستخط کے ساتھ اپنے والد صاحب کی نذر کی تھیں اور میری والدہ شادی کے بعد

انھیں اپنے ساتھ لیتی آئی تھیں۔ میں نے ان کے افسانوں کا مجموعہ ''اہرام'' نکال لیا۔

مگر میرے لیے اُن دنوں ابوالفضل صدیقی کا مطالعہ کرنا ایک عجیب سے احساسِ جرم سے روشناس ہونا بھی تھا۔

میری والدہ کا انتقال جب ہوا تو میں ایک سال کا تھا۔ ننہال کے باقی تمام لوگ پاکستان چلے گئے تھے۔ میرے نانا اور نانی کا انتقال میری والدہ کی شادی سے پہلے ہی ہو چکا تھا، صرف ایک خالہ انیس فاطمہ یہاں رہ گئی تھیں۔

میری والدہ کے انتقال کے بعد میرے ننہال والوں نے میرے والد سے یا مجھ سے کوئی رابطہ نہیں رکھا۔ یہ بڑی حیرت اور افسوس کا امر تھا، کیونکہ میرے والد نے تمام عمر دوسری شادی نہیں کی اور اپنی تمام خوشیاں یا ارمان میرے لیے قربان کر دیے۔

اسی طرح میرے والد اور میرے ننہال کے لوگوں کے درمیان ایک لاتعلقی کا رشتہ تشکیل پاتا گیا۔ اس قسم کی لاتعلقی محض لاتعلقی ہی نہیں ہوتی ہے۔ اس میں انا، خودداری اور شکایت کے پیچیدہ عناصر کی بھی شمولیت رہتی ہے۔ اب شاید میں اس امر کو واضح کر سکتا ہوں کہ ابوالفضل صدیقی کو پڑھتے وقت اُن دنوں مجھے جرم کا احساس کیوں ہوا کرتا تھا۔ میں اپنے والد اور گھر کے دیگر افراد سے نظریں بچا کر اُن کی کتابیں پڑھتا تھا۔

اس کی دو وجوہات تو بالکل صاف ہیں۔ ایک تو یہ کہ ماموں کی کتابوں کے ساتھ وقت گزارتے وقت میں اُس لاتعلقی کے رشتے کو کہیں سے کمزور کر رہا تھا اور یہ گویا میرے والد کی اَنا اور خودداری کو مجروح کرنا تھا۔ دوسری وجہ اس سے بھی زیادہ شدید تر نفسیاتی پیچیدگی کی حامل تھی۔ ماموں کی کتابوں کو ہاتھ لگاتے ہی مجھے ہر بار ایک ''نامعلوم'' سی ''موجودگی'' کا افسردہ کر دینے والا احساس ہوا کرتا تھا۔

میں کتابوں سے زیادہ اُن کی ''تصویر'' کا مطالعہ کرنے لگتا تھا۔

اُن کے باوقار سخت گیر چہرے میں کہیں کچھ اور ڈھونڈنے لگتا تھا۔
ان کی مسکراہٹ کا انداز، اُن کا ماتھا اور اُن کی قدرے چھوٹی اور اندر کو دھنسی ہوئی مگر ذہین آنکھیں۔
اس تصویر کے اور کیا کیا امکان ہو سکتے تھے؟
میں نے اپنی ماں کی تصویر دیکھی تھی اور پھر خود کو آئینے میں دیکھا تھا۔
مگر میں یہ ہرگز نہیں چاہتا تھا کہ میری اس قسم کی اداسی یا احساسِ محرومی کا رتی بھر شائبہ بھی کسی کو ہو سکے۔
تو یہ تھا وہ نفسیاتی پس منظر جس میں ابوالفضل صدیقی سے میرا رابطہ قائم ہوا تھا۔
ظاہر ہے کہ عمر کے اس دور میں جب کہ میں یہ سطریں لکھ رہا ہوں تو یہ پس منظر کافی دُھندلا ہو چکا ہے۔ بعض چیزیں اپنی اہمیت کھو چکی ہیں اور بعض چیزیں اہمیت حاصل کر چکی ہیں۔

ابوالفضل صدیقی کے بارے میں اور گفتگو کرنے سے پہلے میں کچھ اس خاندان کے بارے میں عرض کرنا چاہتا ہوں، اگرچہ میں جو کچھ بھی بیان کروں گا وہ سب میرے لیے بھی سنی سنائی اور پڑھی لکھی باتوں پر ہی مشتمل ہے، کیونکہ ملک کے بٹوارے نے زندہ منظروں کو جس طرح تہس نہس کیا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ یہاں مجھے رسمی سا لہجہ اختیار کرنے کی مجبوری درپیش ہے۔ ابوالفضل صدیقی کے والد کا نام محمد ابوالحسن بصیر صدیقی تھا، جن کا شجرۂ نسب شاہ مبارک آبرو سے جاملتا ہے۔ علم وادب کی روایت اس خاندان میں چلی ہی آ رہی ہے۔ بدایوں کا بے حد متمول زمین دار خاندان ہونے کے باوجود اس گھرانے کی یہ خصوصیت ہمیشہ سے رہی کہ شکار وغیرہ کو چھوڑ کر زمین داروں یا نوابوں کے کسی شوق یا بدعت کا گزر یہاں کبھی نہ ہو سکا۔ علم وادب ہی تمام خاندان کا اوڑھنا بچھونا تھا۔

ابوالحسن بصیر نے کیننگ کالج لکھنؤ سے بی اے پاس کیا تھا۔ اس کے بعد علی گڑھ سے فارسی میں ایم اے اور ایل ایل بی کیا۔ رائل سوسائٹی آف لندن کے ممبر بھی نامزد کیے گئے۔ گورنمنٹ نے ڈپٹی کلکٹری کے لیے نامزد کیا، مگر انھوں نے اسے قبول کرنے سے انکار کر دیا اور وکالت کا پیشہ اختیار کر لیا۔

ان کی شعری اور نثری تخلیقات کی اچھی خاصی تعداد ہے۔ ''حامد و عذرا'' کے عنوان سے ایک ناول بھی لکھا تھا، جو بالاقساط مخزن (لاہور) میں شائع ہوا۔ مجموعہ کلام ''لمعاتِ بصیر'' امیر الاقبال پریس (بدایوں) سے شائع ہوا۔ مذہب اسلام سے غیر معمولی شغف تھا۔ ''اسلام کا عہد زرّیں'' کے نام سے ایک کتاب بھی لکھی تھی۔ ان کا ایک بڑا کارنامہ منظوم ''سیرت النبیؐ'' ہے جس کی کچھ قسطیں رسالہ عصمت (کراچی) میں شائع ہوئی تھیں۔ اس منظوم سیرت النبیؐ کا مکمل مسودہ میری والدہ کے پاس ہی تھا، مگر اب مجھے باوجود تلاش کہیں نہ مل سکا۔ حال ہی میں کراچی سے میرے ماموں زاد بھائی اور افسانہ نگار نذر الحسن صدیقی نے مجھے خط لکھ کر اس مسودے کی فرمائش کی تھی۔ وہ اسے کتابی شکل میں شائع کرانا چاہتے ہیں، مگر افسوس کہ میں اسے دستیاب نہ کر سکا۔

ظاہر ہے کہ ابوالفضل صدیقی کو ادبی ذوق و شوق ورثے میں ملا۔ نہ صرف وہ بلکہ اُن کے تمام بھائی بہن اس ادبی اور علمی ماحول میں رنگے ہوئے تھے۔ چھوٹے بھائی ابومسلم صدیقی نے کافی تعداد میں تنقیدی مضامین تحریر کیے تھے۔ ان کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ''پرانے چراغ'' کے نام سے چند سال پیشتر کراچی سے شائع ہوا تھا۔ افسوس کہ گزشتہ سال اُن کا طویل علالت کے بعد انتقال ہو گیا۔

ابوالفضل صدیقی کی چھوٹی بہن فاطمہ انیس اُردو کی مقبول عام افسانہ و ناول نگار خواتین میں شامل ہیں۔

میری والدہ قیصر جہاں شعر کہتی تھیں۔ قیصر بدایونی تخلص تھا۔

لیکن یہ سب وہ باتیں ہیں جو زیادہ تر لوگ جانتے ہی ہیں اور خود ابوالفضل صدیقی نے اپنی خودنوشت میں اور دوسری جگہوں پر بھی ان کا ذکر خاصے تکبرانہ انداز میں کیا ہے۔

جیسا کہ میں عرض کرچکا ہوں کہ میرا تعلق اپنی ننھیال سے تقریباً نہ ہونے کے برابر ہی رہا ہے۔ ہاں تعلق سے ملتی جلتی کوئی شے ضرور ہے۔ جس نے کچھ سنی ہوئی باتوں اور واقعات سے ہی تشکیل پائی ہے۔ آپ اگر چاہیں تو اسے ایک قسم کی افسردہ سی بے تعلقی بھی سمجھ سکتے ہیں۔ کچھ اس طرح جیسے کسی ویران مکان کی پرانی دیواروں پر لگی دُھندلی پینٹنگ میں آپ خود کو کھوجتے پھریں اور پھر مایوس ہو جائیں۔

ابوالفضل صدیقی سے ذاتی طور پر میرا جو تھوڑا بہت رابطہ ہے وہ ان واقعات اور قصوں کے ذریعے ہے جو میری والدہ نے میرے والد کو یا گھر کے دوسرے افراد کو سنائے تھے۔ خود میرا تو اپنی والدہ سے بھی کوئی رابطہ قائم نہ ہوسکا۔ مجھے اُن کی شکل بھی یاد نہیں ہے۔

میں یقینی طور پر نہیں کہہ سکتا کہ ان قصوں یا واقعات سے ابوالفضل صدیقی کی حقیقی شخصیت پر کوئی روشنی پڑسکتی ہے۔ نہ ہی یہ میرا خیال ہے کہ وہ ان قصوں کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتی ہے۔

مثال کے طور پر میری والدہ اور ان کی بڑی بہن نے مل کر گھر میں ایک ہرن کا بچہ پالا تھا۔ دونوں بہنیں اُس پر جان چھڑکتی تھیں۔ ابوالفضل صدیقی صاحب کو ہرن کا گوشت بے حد مرغوب تھا۔ ایک دن انھوں نے گھر کے اس پالتو اور چھوٹی بہن کے شوق کے ہرن کو نہ صرف ذبح کرڈالا بلکہ پورے اہتمام کے ساتھ اس کے کباب لگوا کر گھر بھر کو کھلوائے۔ دونوں بہنوں کا روتے روتے برا حال ہوگیا۔ اُن کے والد صاحب کو بھی حد درجہ صدمہ پہنچا۔

وہ مزاجاً سخت گیر تھے یا کم از کم اُن کی شخصیت کی بالائی اور واضح سطح اس تاثر کو ضرور راہ دیتی تھی۔ اپنی زمین جائیداد وغیرہ کے تعلق سے بھی ان کو اچھا خاصا غرور تھا۔ بدتمیز اور نافرمان کاشت کاروں کو انھوں نے کبھی معاف نہیں کیا۔ زمین داری کے یہ ہنر وہ نہ صرف جانتے تھے بلکہ اُن کو بخوبی برت بھی سکتے تھے۔ اُن کے والد صاحب ان معاملات میں بے حد سادہ اور رحم دل واقع ہوئے تھے اور وہ اس زمین داری کا کوئی گر یا ہنر نہیں جانتے تھے۔

مگر ابوالفضل صدیقی ان معاملات میں کافی ذہین اور چاق و چوبند تھے۔ افسانہ لکھنے کے علاوہ وہ یا تو شکار کھیلتے تھے یا مقدمے لڑتے تھے۔ ۴ر ستمبر ۱۹۵۴ء کو ابوالفضل صدیقی پاکستان ہجرت کر گئے تھے۔ ہندوستان میں ان کے والد ابوالحسن بصیر الدین اور اُن کی چھوٹی بیٹی (میری والدہ) تنہا رہ گئے تھے۔ خاندان کے دوسرے افراد پہلے ہی پاکستان چلے گئے تھے۔ میری والدہ کی شادی بھی ان کے پاکستان چلے جانے کے بعد ہوئی۔ یہاں اس امر کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ وہ چھوٹی بہنوں کی شادی کے سلسلے میں بھی تغافل برتتے رہے تھے، کیونکہ اس طرح زمین و جائیداد بٹ جانے کا پورا پورا امکان تھا۔

بہرحال بچپن سے لے کر نوعمری تک ابوالفضل صدیقی کا نام سن کر میرے ذہن میں اُن کے پالے ہوئے شکاری کتوں، بندوقوں، کارتوسوں اور گھوڑوں کی شبیہیں ہی اُبھرتی رہیں۔ ان شبیہوں کے درمیان کبھی کبھی اُن کے ناول ''تعزیر'' کا سرورق اور اُن کی تصویر بھی شامل ہو جاتے تھے اور اس طرح ان کی شکاریانہ سخت گیری کا تاثر میرے اوپر گہرا ہوتا چلا جاتا تھا۔

ابوالفضل صدیقی کا انتقال ۱۹۸۷ء میں ہوا، تب میری عمر چوبیس سال تھی۔ مجھے یاد ہے کہ اُن کے انتقال کی اطلاع ہمارے ایک مشترکہ عزیز کے ذریعے دی گئی تھی جو

ان دنوں پاکستان گئے ہوئے تھے۔
اُن کے انتقال کی خبر سن کر میرے اوپر کوئی اثر نہیں ہوا۔
۱۹۸۹ء میں ''اوراق'' (لاہور) میں میرا ایک افسانہ شائع ہوا۔ اُنھی دنوں بریلی کے ایک صاحب کا پاکستان جانا ہوا اور انھوں نے وہاں میرے ماموں زاد بھائی نذر الحسن صدیقی سے ملاقات کی۔ نذر الحسن صدیقی صاحب خود بھی اچھے افسانہ نگار ہیں۔ اُن صاحب نے باتوں باتوں میں نذر الحسن صدیقی سے میری بابت تذکرہ کیا کہ اُن کی پھوپھی زاد بہن کا بیٹا خالد جاوید بھی بریلی میں ہی موجود ہے، افسانے بھی لکھا کرتا ہے۔ انھوں نے اوراق میں شائع شدہ افسانے کا بھی ذکر کیا۔
نذر الحسن صدیقی بہت مخلص اور محبت کرنے والے بھائی ثابت ہوئے۔ انھوں نے اُن صاحب کے ذریعے مجھے ایک بے حد محبت بھرا طویل خط لکھا۔ میرے پاس وہ خط آج بھی محفوظ ہے۔ اُس خط کے ذریعے یہ دُھندلاتا ہوا رشتہ اچانک زندہ ہو اُٹھا اور میں نے خود کو ایک بار پھر اپنے گھر کی اسی بکسوں والی نیم تاریک کوٹھری میں اُداس کھڑے ہوئے پایا۔
مگر چیزیں اتنی سادہ اور صاف نہیں ہوا کرتیں۔ اُس خط کے سلسلے میں میرے والد کا رویہ بے حسی کا تھا۔ وہ غیر معمولی طور پر خاموش رہے۔ میں نے اس خط کا ایک طویل جواب دیا، مگر میرے والد نے اس سلسلے میں مجھ سے ایک لفظ بھی نہ کہا۔ یہ دراصل میرے والد کی اپنی خودداری اور اَنا ہے۔ یہ بھی بتاتا چلوں کہ وہ دنیاداری، لالچ اور حرص وطمع سے کوسوں دور واقع ہوئے ہیں۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ میری والدہ کے نام بدایوں میں ایک بڑی جائیداد وقف تھی، جو قانون کی رو سے اُن کے بعد میرے والد کو یا مجھے ملنا تھی، لیکن والدہ کے انتقال کے بعد میرے والد نے کبھی اُس کا ذکر تک نہ کیا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ اپنی شریک حیات کے گزر جانے کے بعد اُس

جائیداد کے سلسلے میں بھاگ دوڑ کرنا اُن جیسے درویش صفت انسان کے لیے بے حد تکلیف دہ تھا اور دوسرے یہ کہ اُس جائیداد کو اپنے یا میرے لیے حاصل کرنے کے سلسلے میں اُنھیں اپنی سسرال والوں سے کچھ معاملہ یا رابطہ تو ضرور قائم کرنا پڑتا۔ بہر حال لاکھوں روپے کی وہ جائیداد کس طرح اور کن لوگوں کے ہاتھ چڑھی، یہ ایک الگ داستان ہے۔

میری چھٹی حِس یہ بتاتی ہے کہ شاید میرے ننہال والوں کو اپنے علمی اور ادبی پس منظر کی وجہ سے ایک قسم کا احساسِ برتری بھی تھا، یہی وجہ تھی کہ میری والدہ کے گزر جانے کے بعد اُن لوگوں نے میرے والد کو یا گھر کے دوسرے افراد کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا۔ یہ احساسِ برتری ابوالفضل صدیقی میں تو کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا، اُن کی تحریریں اس بات کی شاہد ہیں۔

حالانکہ میرے والد نے اُردو ادب میں ایم اے کیا تھا اور انھیں شعر و ادب سے بھی حد درجہ لگاؤ ہے، مگر نہ تو وہ ادیب یا شاعر ہیں اور نہ ہی اُن کے خاندان میں ایسی کوئی روایت رہی تھی اور اُدھر یہ عالم تھا کہ ''ایں خانہ تمام آفتاب است'' یہ تمہید میں نے اسی لیے باندھی ہے کہ اگر اس قسم کی نفسیاتی پیچیدگیاں اجاگر نہ کی گئیں تو نہ تو میں اس مضمون کے ساتھ انصاف کرسکوں گا اور نہ ابوالفضل صدیقی کے ساتھ، اگرچہ یوں بھی کون کس کے ساتھ انصاف کرسکا ہے۔

نذرالحسن صدیقی صاحب کے ساتھ خط و کتابت کا یہ سلسلہ چل نکلا اور ہنوز قائم ہے۔ وہ ابوالفضل صدیقی کے چھوٹے بھائی ڈاکٹر ابوالمعید صدیقی صاحب کے بیٹے ہیں۔ انھوں نے ابوالفضل صدیقی کے سارے افسانوں کو کتابی شکل میں شائع کرنے کا بیڑہ اٹھالیا ہے۔ انھوں نے مجھے ابوالفضل صدیقی کی تقریباً تمام تصنیفات بھیج دی ہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اُس کے بعد ہی میں نے اُنھیں کو سلیقے سے اور دل لگا کر

پڑھنا شروع کیا ہے اور اُن سے بے حد متاثر بھی ہوا ہوں۔

میرے خیال میں وہ اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جہاں Behaviourism نے باقاعدہ فن کی صورت اختیار کرلی ہے، مگر یہ بھی ہے کہ اُن کی نفسیاتی گرفت یہیں تک محدود بھی ہو کر رہ گئی ہے۔ انسانی وجود کی گہری، دبیز تہہ تک ان کی رسائی عموماً نہیں ہو پاتی۔ ان کی نظر کیمرے کی مانند کام کرتی ہے۔ وہ تصویریں پیش کرتے ہیں۔ محبت کی، نفرت کی، کبھی کبھی شدید محبت اور شدید نفرت کی بھی مگر یہ سب کچھ اس طرح پیش آتا ہے کہ انسان کی وجودی تعبیر ممکن نہیں ہو پاتی۔ قاری کو دلچسپی بہت پیدا ہوتی ہے۔ اُس میں تجسس بھی خوب جاگتا ہے، لیکن اس کا بنیادی رجحان تفریح کا ہی رہتا ہے۔

پھر بھی یہ ابوالفضل صدیقی کی کمزوری نہیں بلکہ وہ واحد خوبی ہے جو اُنھیں اپنے ہم عصر اور پیشتر افسانہ نگاروں سے ممیّز کرتا ہے اور ان کی افسانہ نگاری کی انفرادیت کی ضامن بنتی ہے۔ Behaviourism کو فن بنا کر ہی اُن کے افسانے دلچسپی کی انتہائی حدود تک پہنچ گئے اور یہیں سے لوگوں کو اُن کے اسلوب پر یہ گمان گزرا کہ وہ اُردو کے داستانی ادب کی کڑی معلوم ہوتے ہیں۔

ابوالفضل صدیقی اردو کے پہلے Sportsman افسانہ نگار ہیں۔ افسانہ لکھنا اور شکار کھیل لینا اُن کے لیے ایک جیسا ہی تھا۔ وہ افسانہ ایسے ہی لکھ لیا کرتے تھے جیسے کسی جنگلی جانور کا شکار کرلیا ہو۔ اُن کا تخلیقی محرک بالکل پیچیدہ نہ تھا۔ ان کے کسی افسانے سے یہ سراغ نہیں ملتا کہ وہ کسی گہرے ذاتی کرب یا تہہ دار تجربے سے گزر کر ہم تک پہنچا ہے۔ ان کے سنجیدہ سے سنجیدہ یا افسردہ سے افسردہ افسانے میں بھی ایک قسم کی ''کھلواڑ'' Sportsmanship پائی جاتی ہے۔ ان کے اسلوب کی طنزیہ اور شگفتہ پرتوں کو ذرا سا اُدھیڑنے پر یہ ''کھلواڑ'' صاف نظر آسکتی ہے۔

جہاں تک پریم چند کا سوال ہے تو پریم چند نے دیہاتی زندگی کی تصویر کشی کی ہے

جبکہ ابوالفضل صدیقی دیہی ماہر سماجیات بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے اور پریم چند کے افسانوں میں کبھی کبھی وہی فرق نظر آتا ہے جو سوشیالوجی اور زندگی میں ہے۔

ہاں پریم چند سے اُن کا Love-hate relationship قائم رہتا۔ ابوالفضل صدیقی کی جزئیات نگاری اور مشاہدے کی باریک بینی قاری کے لیے ذہنی تجربہ بنتے بنتے صرف اس لیے رہ جاتی ہے کہ اُن کے کہانی کہنے کا پرجوش اور ذوق وشوق سے بھرا ہوا انداز قاری کو اپنے اندر کی دنیا سے مکالمہ کرنے کا موقع ہی نہیں دیتا، بلکہ کبھی کبھی تو اس کے مخالف آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہی وہ Sportsmanship ہے۔ کچھ لوگ اسے ان کے افسانوں کا ڈرامائی عنصر بھی کہہ سکتے ہیں مگر، ڈرامائی عناصر سے ہمارے حواس و اعصاب جس طرح متاثر ہوتے ہیں، مجھے شک ہے کہ ابوالفضل صدیقی کے یہاں ایسا نہیں ہو پاتا۔

دراصل وہ فطری کہانی کار تھے۔ کہانی لکھنا ان کے جوش وشوق اور جذبے کی تکمیل تھا۔ نہ کہ کوئی گہری وجودی واردات یا انکشاف ذات کا وسیلہ۔

انھوں نے ڈھائی سو سے بھی زائد افسانے لکھے۔ ان کے ذخیرۂ الفاظ، محاورات اور روزمرہ وغیرہ پر سب اکثر لوگ گفتگو کرتے ہیں مگر میں ان کا ذکر اس لیے نہیں کرنا چاہتا کہ صرف ان باتوں کے حوالے سے ابوالفضل صدیقی جیسے اپنی طرز کے انوکھے اور اکیلے ادیب پر دیر تک گفتگو نہیں کی جا سکتی۔

کچھ حضرات کا خیال رہا ہے کہ ابوالفضل صدیقی نے 'شکاریات' کے موضوع پر لکھا ہے، غلط ہے۔ شروع شروع میں شمیم احمد مرحوم کو بھی یہی غلط فہمی ہوئی تھی۔ ان کے افسانوں میں شکار، جنگل، دیہات اور سماج آپس میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ ان کا کوئی افسانہ 'شکاریات' جیسے ہلکے اور تقریباً غیر ادبی موضوع پر مبنی نہیں کہا جا سکتا۔

انھوں نے جنگلی جانوروں پر بھی کامیاب کہانیاں لکھی ہیں۔ یہاں بھی اُن کا

Behaviourism ہی کمال دکھاتا ہے۔ وہ انسان اور جانور کے درمیان شعوری طور پر کوئی مماثلت تلاش نہیں کرتے۔ اُن کے یہاں سیّد رفیق حسین کی طرح، جانور جانور ہی رہتا ہے، مگر اُن کی فضا آفرینی اور مشاہدے کی باریکی رفیق حسین کو بہت پیچھے چھوڑ جاتی ہے، لیکن یہ سب بہر حال ایک تماشے کی طرح ہی ہے۔ یہاں جانور سید محمد اشرف کی کہانیوں کی طرح کسی تمثیل یا استعارے میں تبدیل نہیں ہو پاتا۔

میں پھر نہایت ادب کے ساتھ یہ عرض کروں گا کہ یہ بھی ان کی افسانہ نگاری کی خامی نہیں ہے بلکہ خوبی ہے، کیونکہ یہی دو تین بنیادی نکات ہیں جن کی وجہ سے وہ اُردو کے منفرد ترین افسانہ نگار ہیں، ورنہ پلاٹ، تکنیک اور کردار نگاری کے حوالے سے بیشتر جگہ وہ کمزور قرار دیے جا سکتے ہیں۔

ابوالفضل صدیقی کے اسلوب کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ چٹخارے لے کر گفتگو کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے اندازِ نگارش میں طنز کا دخل فطری طور پر بے دھڑک چلا آتا ہے، مگر بات یہ ہے کہ یہ چٹخارہ اور طنز اُن کے 'لکھاری پن' سے پیدا ہوا ہے اور اپنی دنیا میں دوسروں کو شریک کرنے کے شعوری جذبے سے کسی گہرے تخلیقی کرب کا اس فطری طنزیہ انداز میں دخل بھلا کیسے ممکن ہے۔

ابوالفضل صدیقی نے جو فکشن لکھا ہے اسے پڑھ کر مجھے آرتھر ہیلی کا بھی خیال آتا ہے جس کے ناول پڑھ کر ہم کسی ادارے، نظام یا طرزِ زندگی اور تہذیب یا کلچر کی باریک سے باریک بنت کو جان سکتے ہیں۔ یہ ایک قسم کا دستاویزی فکشن ہے۔

جہاں تک لکھنے کے انداز کا سوال ہے، وہ اپنے انداز کے موجد اور خاتم دونوں ہیں۔ انداز کے معاملے میں ان کا موازنہ نہ پریم چند سے کیا جا سکتا ہے اور نہ سیّد رفیق حسین سے۔ انھوں نے ایک طرف دیہی سماجی نظام زندگی کا Epic لکھا ہے تو دوسری طرف جنگل اور جانور کا مہابیانیہ بھی۔ اسی اعتبار سے دیکھا جائے تو پورے اردو ادب

میں دوسرا ابوالفضل صدیقی کوئی نہیں ہے۔

لیکن اگر دوسرا ابوالفضل صدیقی کوئی نہیں بھی ہے تب بھی اُنھیں اس 'ابوالفضل صدیقی' سے آگے جانا تھا، افسوس کہ وہ نہ جا سکے۔ وہ اپنے فن سے بے حد مطمئن ہو گئے۔ وہ اپنی ذات سے بھی ضرورت سے زیادہ مطمئن تھے۔ ان کی سوانحی تحریریں اور انٹرویو وغیرہ پڑھ کر جو تاثر سب سے پہلے پیدا ہوتا ہے، وہ یہی ہے کہ وہ خود سے بے حد مطمئن رہے۔ کہیں کہیں تو انھوں نے بے حد اعتماد کے ساتھ خودستائی سے بھرے ہوئے لہجے میں باتیں کی ہیں۔

ویسے کسی ادیب کا یہ بانکپن بھی انوکھا ہی ہے۔ اس بانکپن سے بھی اُن کی تحریروں کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔

میں ایک بار پھر عرض کروں گا کہ وہ اُردو کے بے حد اوریجنل اور فطری ادیب ہیں۔ اُن کی تحریروں پر اُن کی شخصیت کی چھاپ بہت گہری ہے۔ وہی شکاریانہ سخت گیری اور احساسِ برتری اُن کی کہانیوں کے نازک سے نازک لمحات پر بھی محیط رہتی ہے۔ اُن کی طوفانی نثر کے بہاؤ میں اور ان کے لسانی اظہار کی باریک سے باریک پرت میں بھی۔ میرا ناقص خیال یہ بھی ہے کہ اس سخت گیری اور احساسِ برتری کی وجہ سے ہی یہ سانحہ عمل میں آیا ہے کہ وہ نہ صرف (اپنے میدان میں) پریم چند سے پیچھے رہ گئے، بلکہ کچھ ایسے ادیبوں سے بھی جو زبان، مشاہدے اور جزئیات نگاری کے سلسلے میں اُن سے کمتر تھے، مگر ان کے یہاں دردمندی کا عنصر قوی تھا یا وہ اسی کے اظہار کے تخلیقی بیان پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک فن کار کے یہاں احساسِ برتری کا ہونا کوئی عجوبہ نہیں، مگر جب اس احساسِ برتری کے اُلجھے دھاگے تخلیقی تجربے اور اس کی گہرائی کے باعث عمل میں نہ آکر ایک مخصوص سماجی اور معاشی زمان و مکان کے باعث رونما ہوئے ہوں تو فن کار کے احساسِ برتری سے مطمئن ہو جانا یا اُسے یکسر نظر انداز کر دینا

کم از کم میرے لیے مشکل ہے۔ میں تو شاعرانہ تعلّی کو بھی شک کی نظر سے دیکھنے پر مجبور ہوں۔ ابوالفضل صدیقی کے بارے میں اب اکثر یہ سوال کیا جانے لگا ہے کہ کیوں اُنھیں ادب میں نظرانداز کیا گیا یا تنقید نگاروں نے ان پر زیادہ توجہ کیوں نہیں دی۔ میرا خیال ہے کہ اس سوال کا جواب بھی مندرجہ بالا نکتے میں شامل ہے۔

اب مجھے یہ اعتراف بھی کرنا ہے کہ ابوالفضل صدیقی جس طرح میرے حواس پر وارد ہوتے ہیں اور اُنھیں جس طرح اور جس پس منظر کے ساتھ میں نے محسوس کیا ہے، میں نے کم و بیش اُسی طرح بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ بہت ممکن ہے کہ میں اُن کے ساتھ انصاف نہ کرسکا ہوں، مگر یہ کسی انسان کے بس کی بات نہیں ہے کہ وہ دوسرے انسان کے ساتھ انصاف کرسکے۔

میں نے سب سے پہلے ان کو اپنے وسیع و عریض مکان کی اندھیری بکسوں والی کوٹھری میں سخت گیری کے ساتھ مسکراتے ہوئے محسوس کیا تھا۔ اس کوٹھری کی چوکھٹ پر کھڑے کھڑے اُس افسردہ سی لاتعلقی نے پہلی بار جنم لیا تھا جسے اس مضمون کی شروعات میں میں نے بھونڈے پن کے ساتھ آشکار کرنے کی کوشش کی ہے۔

بکسوں والی یہ کوٹھری آج بھی بریلی میں میرے گھر میں موجود ہے۔ سیکڑوں کتابوں، بوسیدہ کپڑوں سے بھرے ہوئے بکسوں والی یہ کوٹھری اب پہلے سے زیادہ خستہ حال ہوگئی ہے۔

یہاں جو بکس قطار در قطار رکھے ہیں ان میں اب زیادہ تر ایسے لوگوں کے کپڑے ہیں جو اب اس دنیا میں موجود نہیں، مگر ان بکسوں کے نیچے فرش میں بنے سانپوں کے بل بھر دیے گئے ہیں۔

امریکا، سسٹم اور گیارہ ستمبر کے بھوت

شیکسپیئر کا میک بیتھ کہتا ہے ''زندگی کون سے احمق کی چیخ ہے؟'' مگر میں اس چیخ کا عادی ہو گیا ہوں اور اپنے حافظے سے بھی پیچھا نہیں چھڑا سکتا، حالانکہ حافظہ کمزور ہو چکا ہے اور اب تو سارا شعور ہی محض ایک بڑبڑاہٹ ہی بن کر رہ گیا ہے، مگر اس بڑبڑاہٹ کی بھی ایک پُر اسرار اور خطرناک طاقت ہے۔

حافظہ کچھ تو فطری طور پر کمزور ہوتا جاتا ہے اور کچھ اُس پر حملہ بھی کیا جاتا ہے۔ انسانی تاریخ کو اِس قسم کے حملوں میں ہمیشہ دلچسپی رہی ہے۔ تاریخ اپنا پہلا وار تو مؤرخوں پر ہی کرتی ہے۔ وہ اُنہیں ہمیشہ اچنبھے میں ڈالتی ہے۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب تہذیب، تاریخ سے رُوٹھ جاتی ہے اور اپنی پوٹلی میں بچی کھچی کنکریاں سمیٹے، کمر جھکائے سڑک پر چلتی جاتی ہے۔ تاریخ کے طوفانی ریلے سے خوف زدہ اور سہمی سہمی۔

اس صورت حال میں میرے لیے یہ سمجھ پانا مشکل ہو جاتا ہے کہ آخر سیموئل ہنٹنگ ٹن تہذیبوں کے کس تصادم کی بات کر رہے ہیں؟

۱۱رستمبر ۲۰۰۱ء کو امریکا پر کیے گئے حملے کو میں اسی تناظر میں دیکھنا پسند کرتا ہوں۔ یہ میرا اپنا رُومانی Ghetto ہے۔ میری خودلذّتی کا خطرناک نجی پہلو۔ اس خودلذتی میں اخبارات، ٹیلی ویژن اور ریڈیو کی نشریات جیسے ذرائع ابلاغ کا دخل پر چھائیوں سے زیادہ نہیں ہے۔

پھر بھی اجتماعی طور پر اگر میں کچھ کہنا چاہوں تو یہ عمل میری رُوح کے اندر وقوع پذیر ہونے والا ایک خواب رہی ہے۔ زبردستی دیکھے گئے خواب دیکھنے والی ذات کے لیے ایک اُداس مگر کبھی نہ دی جاسکنے والی گالی کی طرح ہوتے ہیں۔

مگر ٹھہریئے۔ پہلے یہ دیکھنا ہے کہ وہ تمام حفاظتی تدابیر کے ناکام ہوجانے کے بارے میں کیا بیان دے رہے ہیں۔

یو ایس فیڈرل ایسوسی ایشن اتھارٹی (F.A.A.) کا بیان ہے کہ کسی ہینڈ بیگ میں چاقو تلاش کرنا بہت مشکل کام ہے، کیونکہ چاقو اکثر غیر دھات والے مادّے سے بنائے جاتے ہیں۔ آگے چل کر وہ یہ خوش کن اطلاع بھی فراہم کرتے ہیں کہ ایسی ایکس رے مشین آنے ہی والی ہیں جس کے ذریعے مسافر کا پورا جسم معائنے کی زد میں لایا جاسکتا ہے۔ اس میں نرم اشیاء مثلاً گوشت اور کپڑے تو رجسٹر نہیں ہوں گے مگر سخت اشیاء چاہے وہ دھات کی بنی ہوں یا نہیں، فوراً نظر آجائیں گی۔ اسے Three-second dose X-ray کہتے ہیں، مگر میڈیکل سائنس کو ابھی اس پر مکمل اطمینان کرنا باقی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اُنہیں گوشت اور کپڑے سے زیادہ نرم اور لطیف اشیا کے بارے میں سوچنا چاہئے تھا کہ نرمی اور لطافت کی ایک پر اسرار تباہ کاری بھی ہوتی ہے۔

دوسری بات وہ یہ کہتے ہیں کہ ایئرپورٹ پر Biometrics کا استعمال نہیں کیا گیا۔ یہ وہ تکنیک ہے جس کے ذریعے جسمانی ساخت مثلاً چہرے کا نقشہ اور ڈھانچہ، انگلیوں کے نشانات اور آنکھوں کے بارے وغیرہ میں فوری طور پر علم حاصل کیا جاسکتا ہے، لیکن یہاں بھی میرا خیال ہے کہ اُنہیں اُداس اور مجبور چہروں، انتقام سے لبریز آنکھوں اور محرومی سے لپٹی ہوئی انگلیوں کے بارے میں بھی کچھ نہ کچھ علم ضرور حاصل کرنے کی کوشش کرنا چاہئے۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے بیانات سے قطع نظر،

بہر حال یہ صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ حفاظتی تدابیر کا کوئی نظام ایسا نہیں ہے جو ناکام نہ بنایا جا سکے۔

مگر میں اس بات کو اتنے سپاٹ انداز میں بھی قبول کر لینے کے لیے تیار نہیں ہوں کہ کہا جاتا ہے کہ جہاں اس ٹیکنالوجی نے انسان کو عظیم تحفظ بخشا ہے وہاں اس تحفظ کو تباہ و برباد کرنے کا توڑ بھی ایجاد کر لیا ہے، لیکن میں ارون دھتی رائے کے اس خیال سے سو فیصد متفق ہوں کہ غصہ، تار کا ایک ٹکڑا ہے۔ وہ کسی کو دکھائی دیے بغیر کسٹم سے گزر جاتا ہے۔ سامان کی تلاشی میں کسی کو نظر نہیں آتا۔

تو قصہ دراصل یہ ہے کہ سائنس بلکہ ٹیکنالوجی ایک خاص ارتقائی منزل پر پہنچ کر ''شعور کی خالص'' خطرناک اور پراسرار طاقت سے شکست ضرور کھاتی ہے۔ واضح رہے کہ میں یہاں شکست، شعور اور ٹیکنالوجی کو اضافی معنی میں استعمال کر رہا ہوں۔

امریکا پر کیا گیا یہ حملہ دراصل ٹیکنالوجی کی عبرت ناک شکست ہے۔ ٹیکنالوجی جو کام کرنے کی سب سے زیادہ عادی ہے، وہ ہے اپنے تمام مفروضوں میں سے انسانی شعور کو بے دخل کرنا۔ اس میں کسی قسم کے شبہے کی گنجائش نہیں ہے کہ وہ اپنے تمام منطق اور فطری مفروضوں میں سے انسانی شعور کو بڑی حقارت کے ساتھ بے دخل کرتی ہے بلکہ دھتکارتی ہے، مگر اسے کیا کیجیے کہ وہ خود ہی انسانی شعور کی پیداوار یا نتیجہ ہوتی ہے۔ انسانی شعور اور جذبے کی نفی ہی دراصل کبھی کبھی اس کے انہدام کا باعث بنتی ہے اور ایسا صرف اس لیے ہوتا ہے کہ ٹیکنالوجی اپنے آپ میں ایک نظام، بلکہ مجھے صحیح لفظ لکھنے کی اجازت دیں تو سسٹم (system) ہوتی ہے۔ نیوکلیئر ٹیکنالوجی پر مبنی ہتھیار یا بم وغیرہ بھی اپنے آپ میں ایک سسٹم ہیں، جو انسانی شعور اور کسی نہ کسی جذبے کی نفی ضرور کرتے ہیں۔ یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ پہلے خود تباہ ہوتے ہیں۔ اُن کی یہ تباہی اُن تک ہی محدود نہیں ہوتی، یہ ایک الگ بات ہے۔ جس طرح ایک زہریلی چھپکلی اُبلتے

دودھ میں گر کر پہلے خود مرتی ہے پھر اُس دودھ کو پینے والے تمام لوگ موت کے گھاٹ اُتر جاتے ہیں۔ یہ تباہی کی ریاض ہے، مگر وہ تباہ ہوتے ہیں تو کسی نہ کسی جذبے سے ٹکرانے کے باعث۔

یہ سسٹم دراصل ایک بند اندھی کوٹھری کے مانند ہے۔ یہ ایک مہر بند سسٹم (close system) کی خاصیت ہے کہ وہ ہمیشہ اپنی شرائط اور اپنی اخلاقیات کا غلام ہوتا ہے۔ سسٹم اپنے سے باہر کی ہر شے کو ایک سسٹم کی نظر سے ہی دیکھ سکتا ہے۔ وہ واقعی یرقان زدہ ہوتا ہے۔ وہ دہشت گردی، استحصال، تشدد، بے رحمی، خوف اور کرب کو ایک سسٹم کی صورت میں ہی دیکھ پاتا ہے، یہاں تک کہ اس کے حواس و اعصاب، سیاست، بے انصافی، بدعنوانی اور مکاری کو بھی ان کی اصل شکل سے دیکھنے یا محسوس کرنے پر بھی کبھی قادر نہیں رہے۔

یہ ایک قسم کا اندھاپن ہے۔ وہ سیال کو محسوس نہیں کرسکتا۔ شعور سیال ہے۔ اُدھر شعور کی خوبی یہ ہے کہ وہ سسٹم کی تشکیل تو کرتا ہے مگر خود سسٹم بننے سے یکسر انکار کر دیتا ہے۔ ایک لمبا اور فیصلہ کن انکار۔ وہ تمام حفاظتی تدابیر دراصل صرف تدابیر ہی نہ رہی تھیں۔ ان کی اپنی جداگانہ شخصیت تشکیل پا گئی تھی۔ یہ بڑی بے حس، بے رحم اور روبوٹانہ شخصیت تھی۔ یاد رکھیے کہ روبوٹ سسٹم کو بھوتوں میں یقین نہیں ہے۔ بھوت جن کے چہرے نہیں ہوتے، جو سیال ہوتے ہیں، بہتے رہتے ہیں۔ بھوت ہی حافظے کا دوسرا نام ہے اور حافظہ شعور ہے۔ ایسا حافظہ جس میں ماضی کی تمام محرومیاں، مجبوریاں، خواب اور آرزوئیں ہلکی بھاری اشیا کی طرح کبھی ڈوبتی کبھی تیرتی پھرتی ہیں۔

وہ تمام تدابیر اس لیے ناکام نہیں ہوئیں کہ وہ ڈھیلی ڈھالی اور خامیوں سے پُر تھیں، بلکہ وہ اس لیے ناکام ہوگئیں کہ وہ ضرورت سے زیادہ مکمل اور مضبوط تھیں۔

سائنس اور ٹیکنالوجی جب سسٹم بنتی ہیں تو مجھے ''برونو'' یاد آتا ہے۔ ''برونو'' نے

کہا تھا'' اگر بیلوں کو بھی اپنے خدا کے بارے میں سوچنے یا محسوس کرنے کی طاقت یا صلاحیت سے فراہم کر دی جاتی تو ان کے خدا کا تصور ایک دیو ہیکل بیل کی شکل میں ہی ہوتا۔''

اب سسٹم انسان کے ہاتھ سے نکل گیا تھا۔ وہ اپنی گرامر، اپنی ساخت اور اپنی شرائط کے بل پر کھڑا ہو کر اطمینان سے فیلٹ ہیٹ لگائے، سگریٹ پیتی ہوئی شخصیت میں تبدیل ہو چکا تھا۔ وہ اس ''اینٹی باڈی'' کی طرح تھا جو اپنے جسم میں باہر سے آنے والی ہر شے کو ''اینٹی جن'' ہی سمجھتی ہے اور فوراً مدافعت کا مظاہرہ کرنا شروع کر دیتی ہے۔

تو اب یہ بات بالکل صاف ہو جانا چاہیے کہ سسٹم دوسرے ''سسٹم'' کو تباہ کرنے کے لیے چھچھورے پن کے ساتھ، پُرغرور انداز میں سر اٹھائے ایئرپورٹ اور تباہ شدہ عمارتوں پر براجمان تھا۔ وہ ایک پل کو بھی وہاں سے نہیں ہٹا تھا۔

مگر ہیہات! انسانی شعور، وہ سسٹم نہیں تھا۔ وہ بھوت تھا۔ دُکھ، انتقام، بے بسی اور نفرت کا پریت جس کے ہاتھ میں تین ہائی جیک کیے گئے ہوائی جہاز تھے جو اُن سر بفلک عمارتوں کو تباہ کرتے کرتے خود بھی تباہ ہو گئے تھے۔

شعور کی نفی؟

اگر سہل پسندی سے کام لیا جائے تو بات کا رُخ فوراً ''شعور'' اور ''مادّے'' کی قدیم فلسفیانہ دوئی کی طرف موڑا جا سکتا ہے، مگر میں یہاں ''مادّے'' کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ ٹیکنالوجی کے سسٹم بن جانے کی بات کر رہا ہوں۔ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا ہر ٹیکنالوجی اپنے آپ میں ایک سسٹم نہیں ہوا کرتی؟ یقیناً وہ ہوتی ہے اور اس لیے اس کے اور جذبے کے درمیان ٹکراؤ بھی ناگزیر ہوتا ہے۔ گیارہ ستمبر کو جو کچھ ہوا، وہ یہی تھا۔ اس کی سیاسی، تاریخی اور معاشی جہتیں چاہے وہ بھی رہی ہوں مگر اپنی ماہیت میں

یہ صرف ایک ٹکراؤ تھا۔ ٹیکنالوجی جو انسان کے عظیم عقلی جذبے کا نتیجہ تھی مگر سب سے پہلے اس نے جس شے کو مجروح کیا وہ یہ عظیم انسانی جذبہ ہی تھا۔ یہ ٹیکنالوجی کی خودکشی تھی۔ یہ خودکشی اُس کا مقدر تھی، کیونکہ وہ اس شیطانی، آسیب زدہ بچے کی خوفناک اخلاقیات کو قبول کر چکی تھی جو پیدا ہوتے ہی اپنی ماں کی کوکھ پر نفرت بھری لات رسید کرتا ہے۔ ایسے ناشکرے کی پہلی سانس ہی دراصل اس کی خودکشی ہوتی ہے۔

امریکا اپنے آپ میں صرف ایک ملک ہی نہیں رہا ہے، وہ خود بھی ایک سسٹم بن چکا ہے۔ حفاظتی اعلیٰ نظام، اعلیٰ ترین ٹیکنالوجی، صارفیت اور سرمایہ کاری بجائے خود ''امریکا'' ہیں۔ امریکہ کو ابتدا ہی سے سرمایہ کاری میں ایک بے رحمانہ دلچسپی رہی ہے، جنون کی حد تک۔ اس کے علاوہ وہ سب کچھ نظرانداز کرتا آیا ہے۔ یہ محض ایک اتفاق نہیں ہے کہ ہندوستان کے صوبہ گجرات میں تقریباً ہر ذی حیثیت خاندان کا کم از کم ایک فرد ''امریکا'' میں ہی بستا ہے۔ امریکا عام گجراتیوں کے لیے عروس البلاد ہے۔ حال ہی میں گجرات میں ہوئے مسلمانوں کے بھیانک اور دردناک قتل عام نے ''گجرات'' کو ساری دنیا میں بدنام اور سیاہ رخ کیا ہے۔ یہ مماثلت بڑی دلچسپ ہے کہ گجرات میں بھی سوائے پیسہ کمانے کے، افراد کی لگن دوسرے کسی کام میں نہیں رہی۔ دن بھر پیسہ کماتے رہنا اور شام کو کسی پارک میں تمام اہلِ خاندان کے ساتھ بیٹھ کر ایسی نمکین اور چٹپٹی خوردنی اشیا چٹ کرتے جانا جن میں وافر مقدار میں میٹھے کی بھی شمولیت ہو، گجراتیوں کا اہم شیوہ رہا ہے۔ وہ ہمیشہ سے شعور کی نفی کرتے آئے۔ تہذیب، اقدار، ادب اور آرٹ کی طرف اُن کا رجحان کبھی قوی نہ ہو سکا۔ غربت کو انھوں نے ہمیشہ حقارت کی نظر سے دیکھا۔ ذات پات اور نسل پرستی کی جڑیں گجرات میں ہمیشہ سے ہی بہت گہری رہی ہیں۔ گجراتیوں کو اس بات کا بے حد گھمنڈ رہا کہ ان کا صوبہ ہندوستان کے دیگر صوبوں کے مقابلتاً معاشی اور اقتصادی طور پر زیادہ ترقی یافتہ

ہے، مگر اعداد و شمار بتاتے ہیں کہ گجرات اور خاص طور سے احمد آباد میں انکم ٹیکس کی چوری ہندوستان کے باقی شہروں کی نسبتاً سب سے زیادہ ہوتی ہے۔ شہری قوانین میں چالاکی کے ساتھ توڑ مروڑ کرنا بھی سب سے زیادہ گجراتیوں کا ہی وطیرہ رہا ہے۔ سال گزشتہ گجرات میں آئے زلزلوں نے وہاں کی نام نہاد ایمانداری کی پول بھی کھول دی ہے۔ یاد رکھئے! یہ وہی صوبہ ہے جہاں سے اہنسا کے پجاری نے اپنا سفر شروع کیا تھا۔ اس صوبے نے سب سے زیادہ قتل و غارت گری کا کھیل پیش کیا ہے۔ گجرات میں مسلمانوں کا یہ قتل عام باقاعدہ منصوبہ بند کوششوں کا نتیجہ تھا اور اس کے لیے N.R.I.S کے ذریعہ پیسہ اور سرمایہ اکٹھا کیا گیا تھا۔

غور کرنے کی بات یہ بھی ہے کہ گجراتیوں میں اقلیتوں کے اس قتل عام پر کوئی احساس ''جرم'' کوئی پچھتاوہ یا کوئی ضمیر پر بوجھ نہیں پیدا ہوا ہے اور نہ ہی اس کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔

گجرات کا آدرش امریکا ہے، اس لیے اس بھیانک صورت حال پر ہمیں کوئی حیرت نہیں ہونی چاہئے۔ امریکا میں بھی طرح طرح کے نئے قانون تشکیل کرنا، جمہوریت کے نام پر انسانی حقوق کے ساتھ کھلواڑ کرنا اور تیل کی معاشی سیاست پر بالادستی حاصل کرنے کے لیے طرح طرح کے بین الاقوامی داؤں پیچ کھیلنا، سرشت میں شامل ہے۔

مگر کوئی بھی سسٹم چاہے وہ امریکا ہو یا کوئی اور ملک جب وہ چھچھورے پن کے ساتھ سائنسی ترقی اور اعلیٰ ٹیکنالوجی کا نعرہ بلند کرتا ہے تو اپنے حافظے کو فراموش کر جاتا ہے، بلکہ شاید اپنے ہی حافظے کے خلاف جنگ کا اعلان بھی کر دیتا ہے۔

اب مسئلہ وہی ہے کہ ''مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی'' حافظے کے خلاف جنگ میں سب سے پہلے خیال اور فکر پر پابندی لگانا ضروری ہوتا ہے۔ موجودہ

کمپیوٹر سائنس Binary system پر کام کرتا ہے۔ کمپیوٹر صرف ''زیرو'' اور ''اکائی'' کو جانتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ کسی ہندسے کو نہیں جانتا۔ کیا کوئی یہ یاد رکھنا چاہتا ہے کہ قدیم یونانی فلسفے کے ایک حکیم ''فیثاغورث'' نے حقیقت مطلق کو ایک ہندسہ یعنی ''اکائی'' کی شکل میں ہی تصور کیا تھا۔ ٹھیک ہے کہ فلسفے کی رُو سے بھی اب یہ ایک گیا گزرا خیال ہے، مگر جب کمپیوٹر کہتا ہے کہ سو (100) نام کی کوئی شے نہیں ہے بلکہ یہ تو ''ایک'' ہی ہے جسے ہم سو بار شمار کرتے ہیں تو کیا ہمارا ذہن کچھ سوچنے پر مجبور نہیں ہوتا؟ مگر ٹیکنالوجی اس طرح کے بیکار سوالات کو سائنس کی اسپرٹ کے مجروح ہونے سے تعبیر کرتی ہے اور عین ممکن ہے کہ ایسا ہو بھی، مگر خیال اور فکر پر پابندی کا عمومی رجحان حافظے کو بے شرمی کے ساتھ نظر انداز کردینے جیسا ہے۔ اس طرح ٹیکنالوجی انسان کو احساس کمتری میں مبتلا کرتی ہے اور اُس کا اخلاقی حوصلہ بھی پست کرتی ہے۔ ساتھ ہی انسان کے آزاد تخلیقی، غیر منطقی رویوں کو ذلّت بھری نظروں سے دیکھتی ہے۔

میں سائنس یا ٹیکنالوجی کے خلاف نہیں ہوں بلکہ میں تو اس کا بڑا قائل ہوں۔ اسکول کے دنوں میں ہمیشہ امتحان میں ''سائنس کے کرشمے'' پر مضمون لکھتا آیا ہوں اور بڑے اچھے نمبر بھی حاصل کیے ہیں، مگر یہاں میرا اشارہ سائنس کے اندر پوشیدہ ایک غیر سائنسی فعل کی طرف ہے۔ اصل نکتہ اسی فعل کو سمجھنے میں پوشیدہ ہے جسے عام طور پر صارفیت کے نشے اور آرام و آسائش کے لالچ میں فراموش کردیا جاتا ہے، کیونکہ سطحی طور پر تو سائنس یہی سب کچھ فراہم کرتی ہے اور اوسط ذہن کے لوگوں کو جنت مل جاتی ہے۔

سائنس کی یہ غیر سائنسی ذہنیت اُسے بڑی آسانی کے ساتھ جیوتش کے ہم پلّہ کھڑا کرسکتی ہے۔ جس طرح جیوتش انسانی شعور اور انسانی ادارے کی آزادی کی نفی کرتی ہے اور ''قمر'' کے نحس اثرات کو کاٹنے کے لیے ''زہرہ'' کے سعد اثرات کا بیان کرتی ہے،

یعنی ''قمر'' بطور ایک سسٹم اور ''زہرہ'' بطور ایک سسٹم کی آپسی ٹکراؤ کی پیچیدگیاں اُجاگر کرتی ہے، بالکل اس طرح سائنس کا علّت و معلول کا اصول اور اس کا بے حد، بے لچک رویہ بھی یہی سب کرنے پر قادر ہے۔ بہت پہلے ہیوم نے اصول علّت و معلول پر اپنے جن شبہات کا اظہار کیا تھا وہ بالکل ہی نظر انداز کر دینے والی چیز نہیں ہے اور اب تو باقاعدہ Anti-matter کی بات کی جا رہی ہے جہاں صرف لامرکزیت ہے اور علت و معلول کا رسمی سا تعلق بے معنی ہو گیا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ سائنس کی اس فی کو کسی سائنس دان نے بیان نہیں کیا تھا۔ کوانٹم فزکس کے زیادہ تر ماہرین مثلاً ہائیزن برگ، الفریڈ نیڈے، نیومن، میکس برن، میریو بنگے اور ڈیوڈ ماہر سے لے کر لی اور یانگ تک اس خرابی کی طرف اشارہ کرتے آئے ہیں۔ پوپر تو صاف صاف کہتا ہے کہ ''ٹھوس مادی دنیا میں تو اصول علّت و معلول کی کارفرمائی واضح ہے، مگر جیسے ہی ہم زیادہ لطیف دنیا، یعنی الیکٹران پروٹون سے بنی اصل دنیا میں قدم رکھتے ہیں تو جگہ جگہ ہمارا سابقہ غیر یقینی اور غیر معین صورت حال سے پڑتا ہے۔ یہ دو باتیں ایک دوسرے کے متضاد ہیں یا ان دونوں کے درمیان کوئی شے ہے جو متضاد ہے۔ اس متضاد شے کو دور کرنا مشکل ہے۔''

اصل میں عام آدمی کا سائنس کے بارے میں سطحی علم بڑا خطرناک ثابت ہوتا ہے۔ یہ علم زیادہ تر سائنس اور ٹیکنالوجی کی افادیت اور کچھ گھسے پٹے فارمولوں تک ہی محدود ہوتا ہے۔ وہ اس سطحی علم کے جھانسے میں آ کر علم کے دوسرے شعبے مثلاً آرٹ، ادب اور فلسفہ وغیرہ کو اونچے منبر سے کھڑے ہو کر حقارت آمیز نظروں سے دیکھتا ہے۔ ایسے لوگوں کے لیے ٹیکنالوجی گلیمر کا نعم البدل ہوتی ہے، بلکہ کہنا چاہیے ''امریکا'' گلیمر کا نعم البدل ہوتا ہے اور پھر وہ بوجوہ تاریخی اور معاشی اسباب اور بھی زیادہ احساس کمتری میں مبتلا ہو کر اس سسٹم پر (امریکا) تحسین آفرین تالیاں بجاتے رہتے ہیں۔

ٹیکنالوجی اپنے اندر سے ایک قسم کی بے حس خودغرض کا اخراج کرتی رہتی ہے۔ یہ ایک طرح کی ناہمواری ہے جو سسٹم کے گویا باہر کی شے ہے اور زائد ہے۔ یہ میرے خیال میں کافکا کی Redundancy کی طرح ہے، مگر واضح رہے کہ یہ ناہمواری یونہی آوارہ نہیں گھومتی۔ پرانے الیکٹرانک سسٹم سے لے کر جدید ترین انفارمیشن سسٹم تک اس Redundancy کا مسئلہ برقرار ہے۔ ہر جگہ کچھ نہ کچھ ہے جو زائد ہے، بے ضرورت ہے اور کائنات کی توانائی کو دیمک کی طرح چاٹ رہا ہے۔

دراصل یہ وہ ناہمواری، خودغرضی اور لایعنیت ہی ہے جو آوارہ گھوم گھوم کر اپنے عہد کی سیاسی، سماجی اور معاشی پس منظر میں اہم اور فیصلہ کن رول ادا کرتی ہے۔

۱۱ر ستمبر کو جو کچھ ہوا وہ پورے طور سے لایعنی ہے (Absurd) اور اس کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ یہ واقعہ دنیا اور اس کے باہمی رشتوں میں زائد (Redundant) بھی ہے، مگر خوفناک بات یہ ہے کہ امریکا نے انتقاماً افغانستان میں جو کچھ کیا وہ بھی اس لایعنیت کا اہم عنصر ہے اور اس کی بھی کوئی ضرورت نہ تھی۔ ہم یہ بھی صاف دیکھ رہے ہیں کہ امریکا کے ضمیر پر بھی کسی قسم کا کوئی بوجھ نہیں ہے۔ اس کے جمہوری نظامِ اعصاب میں ریڑھ کی ہڈی نہیں ہے۔

بودلیر نے کہا تھا ”خیال رہے کہ وقت ایک عظیم جواری ہے۔

جو ہمیشہ بغیر دھوکہ دیے جیت جاتا ہے، وہ قانون۔“

انسانی تاریخ اس لیے ہمیں ہمیشہ حیرت میں ڈالتی ہے۔ اب تک امریکا نے جو بھی کیا وہ فاشزم سے مختلف نہیں ہے بلکہ اور زیادہ پختہ قسم کا فاشزم ہی ہے۔ صرف فاشزم ہی ٹیکنالوجی جیسے نافرمان اور آسیب زدہ بچے کو ایک بینت کی سزا دینے کی بھی ہمت نہیں رکھتا۔ اس کے نتائج معمولی نہیں۔ اب وہ آرٹ میں نہیں، جنگ میں جمالیات کا نظارہ کرتے ہیں۔ مسولینی بے چارے نے تو یہ سب بڑے سادہ طریقے

سے کہا تھا۔

مگر اس سسٹم میں آرٹ محض ایک قابلِ صرف شے بنتا ہے اور ٹیکنالوجی ہمارے جسم پر لذت آگیں مالش کرتی رہتی ہے۔

والٹر بنجامن نے کہا تھا: ''ٹیکنالوجی، سماج کی بنیادی طاقتوں کے ساتھ چلنے لائق نہیں ہوئی ہے۔''

اور ظاہر ہے کہ وہ ایسا کر بھی نہ سکے گی، کیونکہ وہ سماج اور اس کے شعور اور انسانی جذبے کی ہی نفی کرتی ہے، اس لیے ساتھ چلنے میں اس کی سانس پھول جانا حیرت انگیز نہیں ہے۔

تو شیکسپیئر کا میک بیتھ کہتا ہے ''زندگی کون سے احمق کی چیخ ہے؟'' اور میں اس احمقانہ چیخ اور لایعنیت کا عادی ہو چکا ہوں، اس لیے تو میری سمجھ میں نہیں آتا کہ ''تہذیبوں کے تصادم'' کی دور کی کوڑی کو احمقانہ چیخ اور لایعنیت کا نتیجہ مان کر خاموش ہو جاؤں یا اس کے منطقی اور عقلی رابطوں کا مطالعہ کرنا شروع کر دوں؟

جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا کہ پتہ نہیں سموئیل ہنٹنگ ٹن کون سی تہذیب کی بات کر رہے ہیں، کیونکہ میں تو تہذیب کو ہر قسم کی تہذیب کو تاریخ سے روٹھتے ہوئے سر جھکائے سڑک پر کبڑی سی بن جاتے دیکھ رہا ہوں۔ ابھی تو سہمی سہمی اور خوف زدہ ہے، لیکن ممکن ہے کہ اگر وہ کہیں دور گم ہو کر پھر واپس آئے تو اس کے منہ سے نکیلے دانتوں کا اضافہ ہو جائے اور وہ ڈراکیولا کی تہذیب میں تبدیل ہو کر تاریخ کا خون چوسنے لگے۔

حفاظتی تدابیر کا ناکام ہو جانا اسی خوفناک لایعنیت کا تماشہ تھا۔

تو پھر ہمیں کیا کرنا چاہیے؟ مگر یہی تو وہ سوال ہے جسے کوئی اٹھانا نہیں چاہتا یا سلیقے سے اس کا جواب دینا نہیں چاہتا۔ اس سلسلے میں نوم چومسکی نے بڑی بنیادی بات کہی

''اہمیت صرف اس بات کی ہے کہ ہم ہسٹریائی وعظ اور جھوٹ کے رعب میں نہ آئیں۔ انسان کیا کرتا ہے اور کیا کرنے میں ناکام رہا ہے، اس کے انسانی نتائج کیا ہوتے ہیں، اس بارے میں فکر مند رہیں۔ یہ سب باتیں پیش پا افتادہ ہی سہی، لیکن اس قابل ہیں کہ انہیں یاد رکھا جائے۔''

جہاں تک ''دہشت گردی'' کا سوال ہے میں اس لفظ کا استعمال نہیں کرنا چاہتا تھا، مگر جوزف کونریڈ یاد آ گیا

'کونریڈ' نے کہا تھا ''دہشت گردی تخیلاتی ذہن سے بہت قریب ہوتی ہے۔'' اب میں پھر دہرا رہا ہوں کہ بھوت حافظے کا دوسرا نام ہیں، ان کے چہرے نہیں ہوتے۔ وہ سیال ہوتے ہیں، بہتے رہتے ہیں۔

۱۱رستمبر کو حافظے کے یہ بھوت اگر اتنی بڑی تباہ کاری پھیلا سکتے ہیں تو امریکا اور ٹیکنالوجی دونوں کو بنیادی بات پر غور کرنا چاہئے، حالانکہ اتنی تباہی کے بعد بھی ان کا گلیمر ختم نہیں ہوتا۔ میڈیا والوں نے دُھواں اُگلتی اونچی اونچی آسمان کو چھوتی عمارتوں کو بار بار اور جس انداز میں دکھایا وہ ایک جشن بلکہ Ritual کی طرح تھا۔

تو اصل مسئلہ اس گلیمر اور چمک دمک کا ہے اور یوں دیکھا جائے تو یہ بھی لایعنی ہے۔ تاریخ ہمیشہ اس طرح کے کام تو کرتی آئی ہے۔ میں تو صاف کہتا ہوں کہ میرے اندر حیرت زدہ رہنے کی سکت بھی نہیں باقی بچی ہے۔ میں احمق کی چیخ کا عادی ہو چکا ہوں۔

حُر - انیس کے منظر نامے کا ایک وجودی کردار

نیّر مسعود اپنے مضمون 'میر انیس کے منظر نامے' میں لکھتے ہیں:
''انیس کے منظر ناموں کی متعدد قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں، لیکن ان میں بنیادی قسمیں دو ہیں، یعنی جامد منظر اور متحرک منظر نامہ۔ جامد منظر ناموں میں انیس کسی ایسی صورتِ حال کو حلقہ نگاہ میں لاتے ہیں جس میں کوئی تبدیلی یا عملی ارتقاء نہیں ہوتا۔ منظر نامے کا ہر جزو اپنی جگہ ٹھہرا رہتا ہے، لیکن خود حلقہ نگاہ منظر نامے کے پھیلاؤ کے لحاظ سے کبھی سب اجزاء کو بیک وقت محیط ہوتا ہے اور کبھی ایک ایک جزو پر ٹھہرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔''
اسی مضمون میں نیر مسعود آگے چل کر لکھتے ہیں:
''متحرک منظر ناموں میں انیس کے کچھ اور جوہر کھلتے ہیں۔ جنبش اور رفتار کی پیکر تراشی میں انیس کو خصوصی مہارت حاصل ہے... اس طرح کے منظروں میں حلقہ نگاہ کسی ایک جگہ ٹھہر کر صورتِ حال کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ مقتضائے واقعات کے لحاظ سے اپنا مرکز بدلتا رہتا ہے۔ یعنی ایک طرف صورتِ حال متغیر رہتی ہے، دوسری طرف حلقۂ نگاہ بھی متحرک رہتا ہے۔ اس طرح منظر نامے میں دوگونہ تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔''
اس بات سے قطع نظر کرتے ہوئے کہ یہ منظر نامے ہمارے حواس خمسہ کو طبعی طور پر

کس طرح متاثر کرتے ہیں، میں اپنی بات یہاں سے شروع کرتا ہوں کہ انیس کی کردار نگاری کے جوہر بھی دراصل منظرنامے سے ہی کھلتے ہیں۔ اُن کے یہاں کردار کی تشکیل، اُس کا ارتقاء اور اُس کے تمام تخلیقی امکانات 'بیانیہ' میں نہیں بلکہ 'منظرنامے' میں نظر آتے ہیں۔ میں یہاں اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا کہ 'بیانیہ' اور 'منظرنامے' میں کوئی واضح فرق ہے یا کہ نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ انیس کی شاعری کے جن حصوں کو ہم 'منظرنامے' سے منسوب کرتے ہیں، وہاں صرف طبیعیاتی عوامل ہی کارفرما نہیں بلکہ ماورائے طبیعیات بھی ایک کھیل رہا ہے اور جس کے تماشائی ہونے کی توفیق ہر کس و ناکس کے بس میں نہیں۔ اندر ہی اندر ایک روح بدل جاتی ہے۔ ایک نظریۂ حیات کو رد کر کے دوسرا نظریۂ حیات اور انسانی مقدر کا ایک دوسرا پہلو قبول کر لیا جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انیس کے یہاں ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا، اس کی وجہ یہ ہے کہ انیس کے کردار تاریخ کی حقیقی اور زندہ شخصیات ہیں۔ بقول وحید اختر:

> "کرداروں اور واقعات کی خود تخلیق کرنے والے کو اپنے فن کے اظہار کے لیے پوری آزادی ہوتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں اور واقعات پر لکھنے والے کو یہ آزادی نہیں ملتی، پھر شخصیتیں بھی ایسی جن کا مذہب اور اُس کے عقائد سے گہرا رشتہ ہو۔ یہاں تخیل کی ذرا سی آزادروی بھی شاعر اور اس کے سامعین و قارئین کے درمیان دیوار بن سکتی ہے۔"

مگر جہاں جہاں ایسا ہوا ہے وہاں وہاں انیس کی کردار نگاری اپنے تمام بلند تر امکانات کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ کردار نگاری کا یہ تصور آج بھی ہمارے لیے اتنا ہی جدید ہے جتنا کہ غالب کی شاعری میں فرد و کائنات کی کشمکش کو جدید تصور کیا جاتا ہے۔ اُس زمانے میں اس قسم کی کردار نگاری کا تصور بھی عنقا تھا، اس لیے چاہے وہ دبیر ہوں یا کوئی اور مرثیہ نگار، جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے تو انیس کے ہم پلہ کوئی نہیں

ٹھہرتا، یہاں تک کہ کسی دوسری صنف سخن میں طبع آزمائی کرنے والا شاعر بھی۔ (آخر مثنوی میں تو کردار نگاری کی خاصی گنجائش ہوتی ہے۔)

میں اپنی بات کی وضاحت انیس کے اشعار پر مبنی دو یا تین مختصر منظر ناموں سے کرنا چاہتا ہوں۔ یہ منظر نامے انیس کے ایک مرثیے "بخدا فارسِ میدان تہور تھا حُر" سے منتخب کیے گئے ہیں۔ ان ہولناک منظر ناموں میں حُر ' کے ساتھ جو واقعہ پیش آیا ہے وہ صرف 'شہادت' ہی نہیں ہے۔ انیس نے الفاظ کے تمام امکانات اور جہات کو بروئے کار لاتے ہوئے جو لامحدود اور پراسرار کائنات تخلیق کی ہے، اس میں حُر ' کے کردار کو کسی محدود دائرے میں دیکھنا یا اسے یک رُخے قسم کے انسانی مقدر سے وابستہ کر دینا نامناسب ہے۔

اشعار پیش کرنے سے پہلے ایک نکتے کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ اس پورے مرثیے کو پڑھنے یا سننے کے بعد، جو چیز کم از کم میرے حواس و اعصاب کو بالکل نئی طرح سے متاثر کرتی ہے، وہ ہے 'حر' کے کردار کی ایک اتھاہ اور بظاہر بے معنی یا نا قابل تشریح اُداسی۔ یہ سب تو ٹھیک ہے کہ 'حر' کے کردار کو خیر و شر کی کشمکش کا وسیلہ اور آخر میں ایک قسم کی بغاوت اور احتجاج کا نمائندہ کہا جاتا رہا ہے، یعنی اگر 'حر' کا کردار نہ ہوتا تو مراثی انیس کے سارے کردار ایک طرح سے یک رُخے ہی ہوتے۔

یوں تو کہا جا سکتا ہے کہ خود امام حسینؑ کا کردار بھی شر، باطل، بے انصافی اور ظلم کے خلاف بغاوت اور احتجاج کا نمائندہ ہے جس کی تکمیل ان کی عظیم قربانی کے ذریعے ہوتی ہے، لیکن بات یہ ہے کہ حسین ایک مثالی کردار ہیں۔ ان کی شہادت کو انیس ازل سے اُن کا مقدر مانتے ہیں، کیونکہ انھیں 'ذبحِ عظیم' کے ابراہیمی وعدے کا ایفا بھی تو کرنا تھا۔ انھیں اچھی طرح علم ہے کہ اُن کے ساتھ اور ان کے لشکر کے ساتھ کیا ہونا ہے۔ اگر وہ چاہتے تو اس تماشے کو پلٹ سکتے تھے، مگر پھر انسانیت کی نجات کیسے ممکن تھی۔

اس طرح یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ خیر وشر کی اس جنگ میں سارے کردار 'یک رُخے' ہونے پر مجبور ہیں۔ لشکر حسینؑ 'خیر' اور 'صداقت' کی نمائندگی کرتا ہے اور لشکرِ یزید 'شر' اور 'باطل' کی۔

یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ مرثیے کے تمام کردار مذہبی اور تاریخی نوعیت کے ہیں اور 'حُر' کا کردار بھی انیس کے ذہن کی پیداوار تو ہے نہیں، اس لیے انیس کو اس بات کی کیا ضرورت پیش تھی کہ وہ 'حر' کے کردار کو بھی اپنے دو تین مرثیوں کے لیے منتخب کریں۔ وہ اگر سطحی قسم کے کردار نگار ہوتے تو 'حر' کا ذکر ضمنی طور پر مرثیوں میں کر کے مطمئن ہو جاتے یا اگر پورا مرثیہ کہنا ہی تھا تو کیا ضروری تھا کہ وہ انیس کا شاہکار مرثیہ ہی ہوتا۔ آخر انیس نے کمزور مرثیے بھی کہے ہیں جہاں جذبات اور احساسات قطعی طور پر نامیاتی وحدت میں ڈھل پانے میں ناکام رہے ہیں۔

دراصل انیس جیسا فن کار اس نکتے سے بے خبر نہیں تھا کہ 'حر' کے کردار کا ارتقاء کربلا کی اُس پوری مجموعی صورتِ حال میں ایک زبردست اخلاقی قوت کی تیز رفتار آندھی کا استعارہ بن جانے کا امکان رکھتا تھا۔ اس مجموعی صورتِ حال میں ایک اکیلا استعارہ، ایک اکیلی آندھی۔

'حر' کا کردار ایک عام انسانی اور معمولی کردار ہے۔ اُسے اس بات کا علم کسی وسیلے سے نہیں تھا کہ شہادت اُس کا مقدر بھی بنے گی۔ وہ تو یزید کے لشکر کا ایک سپہ سالار ہے۔ ایک معمولی نوکر جو ہر قسم کی شہادت، قربانی اور ایثار کے جذبے سے قطعی عاری اور ماوراء ہے۔ اس کی شخصیت میں جبلتوں کی کوئی ترتیب یا تنظیم نہیں ہوئی ہے۔ وہ کوئی مثالی کردار نہیں۔ امام حسینؑ سے نہ تو اس کا کوئی خونی رشتہ ہے نہ وہ ان کے احباب میں شامل ہے۔ وہاں ایک بات ضرور ہے۔ لشکر یزید کے اس معمولی سپہ سالار کو بھی امام حسینؑ نے پانی ضرور پلایا تھا۔

یہ ماضی کا ایک بھولا بسرا واقعہ ہے جسے ایک خاص موقع پر یاد دلایا گیا ہے، یہی وہ خاص موقع ہے جہاں سے حر کی قلب ماہیت اور اُس کی بغاوت کا سفر شروع ہوتا ہے۔ یہ سفر دراصل اپنے وجود کی تفتیش کا سفر ہے۔ یہ سطحی قسم کا خوش گوار سفر نہیں ہے۔ یہ اپنے 'ہونے' کے کرب کو اپنے کاندھوں اور پیٹھ پر لاد کر چلنے جیسا ہے، مگر کچھ اس طرح جیسے یہ بوجھ ہی دراصل اُس کے وجود کو ہلکا پھلکا بنا کر ہوا میں اُڑا رہا ہے۔

مگر ٹھہریے، ذرا غور کرنے کا مقام ہے کہ یہ سب ایک المناک صورت حال میں رونما ہو رہا ہے۔ یہ 'رجز' کی ایک انوکھی ٹریجڈی ہے۔ یہاں یا تو رقیق القلبی ہے یا پھر شقی القلبی۔ جہاں تک وقت کا سوال ہے وہ بری طرح بیت رہا ہے، تیزی سے گزر رہا ہے۔ وقت کے گزرنے کا احساس اس المناک صورتِ حال اور منظرنامے کو زیادہ تاریک مگر زیادہ بامعنی بنا رہا ہے۔

حسینؑ پیاسے ہیں، ان کے بچے پیاسے ہیں۔ ان کے لشکر کا ایک ایک فرد پیاسا ہے۔

ایک دن وہ تھا اور اک دن یہ ہے اللہ اللہ
کہ اسی طرح ہمیں پیاس میں پانی کی ہے چاہ
چشم امید ہو کیا سب نے پھرائی ہے نگاہ
کوئی اک جام بھی بھر کر ہمیں دیتا نہیں آہ

ہر مسلماں پہ نبی زادے کا حق ہوتا ہے
بچے روتے ہیں تو سینہ مرا شق ہوتا ہے

کئی معصوم ہیں کم سن کہ موئے جاتے ہیں
دم اکھڑتا ہے مرا جب انھیں غش آتے ہیں
پانی پانی جو وہ کہتے ہیں تو شرماتے ہیں
پاس دریا ہے پہ اک بوند نہیں پاتے ہیں

سچ ہے غربت کی عجب شام و سحر ہوتی ہے
تیسرا دن ہے کہ فاقوں میں بسر ہوتی ہے

وہ جس نے امام حسینؑ کے گھوڑے کی لگام پکڑی تھی، خاموش سن رہا ہے۔ حسینؑ کی اس ہدایت کے بیان میں خاص بات یہ ہے کہ یہاں مصائب کا بیان بہت کم ہے۔ ہاں رقت ضرور ہے۔ میں اس بات کو نہیں دہراؤں گا کہ رقت کا صحت مند عنصر کس طرح طہارتِ نفس کا کام انجام دیتا ہے۔ انیس نے مصائب کا بیان رفقاء کے ساتھ کیا ہے تو صرف اس لیے کہ اُنھیں اپنے فن اور فکر کا ارتکاز کہیں اور کرنا ہے۔ وہ ایک دوسرے قسم کا مرثیہ کہہ رہے ہیں، قدرے غیر رسمی۔

اب چند دوسرے پہلوؤں پر غور کریئے۔ کسی بھی انسان کا وجود خلا میں تشکیل نہیں پاتا، وہ دوسرے انسانوں اور اشیا سے اپنے تعلق کی بنا پر ہی اپنے وجود کا تعین کر سکتا ہے، کیونکہ وجود اپنے آپ میں کوئی ٹھوس شے نہیں ہے۔ وہ تو دراصل ایک ممکنہ ہے۔ 'وہ' جو ابھی نہیں ہوا ہے اور جسے ابھی 'وہ' ہونا ہے۔ اسی شعور کی ڈھلان پر رُک کر غور کرنا ممکن نہیں۔

امام حسینؑ کے یہ کلمات 'حر' پر انوکھے انداز سے اثرانداز ہوتے ہیں۔ ردِ عمل کے طور پر حر ایک سفر کی جانب نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اگر چہ یہ سفر اُس کے 'داخل' کا ہے مگر اس خالص روحانی سفر میں 'اُس کا جسم پوری طرح سے معاون ہے، وہ اپنے جسم و روح کی تمام توانائیوں کے ساتھ اپنے وجود کی اُبھرتی ہوئی مگر دھواں دھواں سی ممکنہ سچائیوں کا تعاقب کرتا ہے۔ وقت بہت کم ہے۔ حر کو بہت جلد اپنے 'ہونے' کی منزل تک پہنچنا ہے۔ اگر یہ صرف جنگل میں پڑے ہوئے سنیاسی یا بیڈ روم میں لیٹے مفکر کا ذہنی اور روحانی سفر ہوتا تو کوئی مسئلہ نہ تھا۔ انیس کا یہ منظر نامہ اس لیے اتنا متحرک ہے کہ 'حر' کے جسم کے پاس وقت بہت کم ہے، اس لیے اس مرثیے کے ان منظر ناموں میں جو تیزی

ہے یا حرکت اور رفتار کا جو طوفان ہے وہ محض واہ کہہ دینے سے اپنی داد نہیں پا سکتا۔ اُس کے لیے ایک دوسرے قسم کے احساس اور تنظیم جذبات کی ضرورت ہے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے کچھ کہوں 'حرؔ' کا جسم اُس کے وجود کی تکمیل اور اس کے روحانی سفر میں کس طرح ایک ازلی رفیق کا فرض انجام دیتا ہے، کچھ اس طرح کہ روح اور جسم کا فرق ہی مٹ جاتا ہے۔ یہ دوئی ختم ہو جاتی ہے اور پھر روح جسم کا اور جسم روح کا استعارہ بن جاتا ہے، یہ دیکھنے کے لیے یہ اشعار ملاحظہ ہو:

رن میں جب شہ کی طرف سے حُرِ دیں دار آیا
کس بشاشت سے یہ اُڑتا ہوا رہوار آیا

حرز ہو بازوئے داؤد کا جوشن ایسا
ہوش پریوں کے اڑے جاتے ہیں جوشن ایسا

گلشن دہر میں لو بادِ بہاری آئی
قاف میں غل ہے سلیماں کی سواری آئی

مجھ کو خورشید کیا نورِ خدا کی ضو نے
نور بخشا قمر فاطمہ کے پرتَو نے

رُخِ روشن کو مرے تکتے ہو کیا حسرت سے
مَل کے آیا ہوں منھ اپنا قدمِ حضرت سے

حُر کا منھ سرخ ہوا فوجِ ستم زرد ہوئی
شعلۂ تیغ سے بجلی کی چمک گرد ہوئی

حُر چلا فوجِ مخالف پہ اُڑا کر توسن
چوکڑی بھول گئے جس کی تگاپو سے ہرن

شیر سا فوجِ مخالف پہ جھپٹ کر آیا
روند ڈالا اُسے دم میں جسے سرکش پایا

شور تھا برق پئے جلوہ گری نکلی ہے
جان لینے کو اجل بن کے پری نکلی ہے

جس پہ جاتی تھی نہ بے جان لیے پھرتی تھی
ایک بجلی تھی مگر لاکھ جگہ گرتی تھی

تھا کبھی شیر سا بپھرا ہوا شمشیروں میں
کبھی نیزوں کے نیستاں میں کبھی تیروں میں

گہہ چھپا اور کبھی نکلا وہ مہِ برج شرف
کبھی اس صف میں در آیا کبھی روندی وہ صف

کبھی دریا کے کنارے کبھی صحرا کی طرف

لاکھ خوں ریز اُدھر اور اِدھر تنہائی
باگ گھوڑے کی پھراتا تھی کہ برچھی کھائی

آگیا موت کے پنجے میں نہ کچھ دیر لگی
فرق پر گرز لگا دوش پہ شمشیر لگی

خانۂ زیں سے عدم کا سفری گرتا ہے
خاک پر گھوڑے سے اب حُرِ جری گرتا ہے

مراثیِ انیس میں ہندوستانیت اور تلسی داس اور میر انیس، اور 'انیس کے مرثیوں میں علاقیت' وغیرہ پر اکثر لوگ اظہارِ خیال کرتے رہتے ہیں، اس لیے مجھے بھی کچھ توفیق ہو رہی ہے کہ میں ہندوستانی فلسفے کے ایک نظریے کے ذریعے اپنی بات کہہ سکوں۔

سانکھیہ فلسفے کے مطابق اس کائنات کی بنیادی علّت 'پرکرتی' ہے۔ 'پرکرتی' تین 'گنوں' سے مل کر بنی ہے۔ اسے 'گن' اس لیے کہا جاتا ہے کہ جس طرح رسّی کے ریشے، یعنی گن آپس میں مل کر رسّی کی طاقت اور مضبوطی میں اضافہ کرتے ہیں، اسی طرح یہ تینوں 'گن' مل کر 'پرش' کے لیے بندھن کی وجہ بن جاتے ہیں۔ یہ 'پرش' دراصل 'آتما' یا 'برہما' ہے مگر غور طلب بات یہ ہے کہ یہی 'گن' ایک دوسرے اعتبار سے 'پرش' یا 'آتما' کی نجات یعنی 'مکتی' کا سبب بھی بنتے ہیں۔ ان کو اس لیے بھی گن کہا جاتا ہے کہ یہ 'پرش' کے مقصد کو پائے تکمیل تک پہنچانے میں گوڑ روپ سے مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

یہ 'گن' آنکھوں سے نہیں دیکھے جا سکتے۔ انھیں محسوس کیا جاتا ہے، ان میں سے پہلے 'گن' کا نام 'ستو گن' ہے۔ دوسرے کا 'رجو گن' اور تیسرے کا 'تمس گن'۔

'تموگن' بہت بھاری اور رکاوٹ پیدا کرنے والا ہے۔ یہ روشنی کو روکتا ہے۔ یہ 'حرکت' کو بھی روکتا ہے۔ یہ ایک قسم کی کاہلی اور نکمے پن کو ظاہر کرتا ہے۔ 'تموگن' تاریکی بڑھاتا ہے اور اس لیے جہالت اور 'موہ' کو پیدا کرنے والا ہے۔ ایک قسم کی نحس اور تاریک دنیا میں 'تموگن' پر ایک جہالت بھری نیند کا غلبہ طاری رہتا ہے۔

اب 'رجوگن' کی بات کرتے ہیں۔ 'رجوگن' حرکت کو پیدا کرنے والا اور بڑھانے والا ہے۔ کائنات کی تمام اشیا میں جو حرکت اور رفتار ہے وہ اس کے باعث ہے۔ رجوگن نہ ہو تو ہوا نہ بہے۔ اس کی وجہ سے حواسِ خمسہ اپنے اپنے موضوعات کی طرف دوڑتے ہیں۔ مگر 'رجوگن' کی زیادتی سے دُکھ پیدا ہوتا ہے۔ ہر قسم کا دکھ اور ذہنی اور جسمانی اذیت 'رجوگن' کی وجہ سے ہی ہے۔ اس کا رنگ 'سرخ' ہے۔

اب 'ستوگن' کی طرف آیئے۔ 'ستوگن' خود بھی روشن اور سفید ہے اور دوسری اشیا کو بھی روشن اور منور کرتا ہے۔ علم (گیان) میں اپنے موضوع کو روشن کرنے کا جو عنصر شامل رہتا ہے وہ بھی 'ستوگن' کی وجہ سے ہی ہے۔ آئینے میں عکس پیدا کرنے کی طاقت 'ستوگن' کی وجہ سے ہے۔ قلب و نظر میں جو بصیرت پیدا ہوتی ہے، اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ اس طرح جہاں جہاں ہلکا ہو کر اونچائی کی سمت میں اٹھنے کا عمل ہے وہ بھی 'ستوگن' کے سبب سے ہی ممکن ہو پاتا ہے۔

'ستوگن' دل میں اطمینان، مسرت، سیرابی اور آنند کو پیدا کرتا ہے، مگر واضح رہے کہ 'ستوگن' میں جو حرکت یا رفتار ہے وہ 'رجوگن' کی وجہ سے ہی ہے۔ 'ستوگن' تمس کا متضاد ہے اور زمین کی کشش ثقل اس پر اپنا اثر نہیں کرتی۔

میں نے اس تمہید سے پہلے اس مرثیے کے منظر ناموں سے کچھ اشعار اخذ کیے تھے۔ ان اشعار پر غور کیا جائے تو ایک بات قطعی واقع طور پر اپنے مثبت رویے کا اعلان کرتی ہے اور وہ یہ کہ امام حسینؑ کے ان کلمات کے بعد 'حرؔ' کے جسم، اُس کی تلوار، اُس کی

حرکات وسکنات اور یہاں تک کہ اُس کے جسم کی سواری یعنی گھوڑے میں بھی ایسی پراسرار، مگر پاکیزہ اور اعلیٰ قوت اور رفتار پیدا ہوگئی ہے کہ انسانی آنکھ اس کے مشاہدے کی تاب مشکل سے لاسکتی ہے۔ یہ دراصل 'تموگن' کی ضلالت بھری کائنات سے 'ستوگن' کی روشن اور پاکیزہ دنیا میں آنے کا اشارہ ہے۔ یہ باطن کی تبدیلی اور داخلی قلب ماہیت کا استعارہ ہے۔ جس کے صرف چند ہی ارتعاشات اس منظرنامے کے تماشائی تک پہنچ پاتے ہیں اور وہ ان ارتعاشات کی تاب بھی نہیں لا پاتا۔ تماشائی یعنی قاری کے حواس واعصاب اس حرکت، تیزی اور رفتار کو اور کبھی اِدھر تو کبھی ادھر جست کرنے کی کیفیت کو محسوس کرتے ہیں اور سُن ہوجاتے ہیں۔ وہ خود کو ایک ساکت و جامد صورتِ حال میں کھڑا محسوس کرتا ہے۔

'حُر' کے اس روحانی سفر میں، جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا کہ جسم کا زبردست تعاون حاصل ہے اور اس جسم نے اپنے مددگار یعنی تلوار اور گھوڑے، کو بھی تقریباً اپنے ایک مکمل عضو کی حیثیت بخشی ہے۔ تلوار کی حرکات وسکنات اور گھوڑے کی رفتار سے متعلق جو اشعار میں نے پیش کیے ہیں، اُن کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ 'حُر' کے جسم سے الگ کوئی شے نہیں ہیں اور وہ بھی اپنے باطن میں بدلتی جارہی ہیں، وہ بھی ایک روحانی سفر کی طرف گامزن ہیں۔

'مرثیے' کو بغور پڑھنے پر ہمیں یہ بھی اندازہ ہوجاتا ہے کہ 'حرُ' کے جنگ کرنے کا انداز ہی کچھ اور ہے۔ یہ انداز ہی دراصل اُس کو تموگن سے 'ستوگن' میں اور 'غیر وجود' وجود میں بدلتا جارہا ہے۔ جنگ کے ان مناظر میں کبھی کبھی ایک آسمانی جنگ کا سا التباس پیدا ہوجاتا ہے، کیونکہ 'حرُ' شاید زمین پر نہیں لڑرہا ہے، وہ اُڑرہا ہے۔ ہوا میں اوپر اُٹھتا جارہا ہے، اڑتا جارہا ہے، ایک پرندے کی طرح۔ وہ بدل چکا ہے۔ اس کی روح، اُس کا باطن سب کچھ بدل چکا ہے۔

مگر یہ نکتہ پھر بھی قابل غور ہے کہ اس سب کو بہت تیزی کے ساتھ ہونا تھا، کیونکہ وقت کے باہری اور دنیاوی تصور سے اس کو اپنی مطابقت قائم رکھنا تھی۔ دراصل تبدیلی میں وقت کا تصور اپنی اہمیت پوشیدہ رکھتا ہے اور اگر تبدیلی میں صرف زمان ہی شامل نہ ہو بلکہ مکان یا مقام بھی ہو تو اوّل 'حرکت' تب ہی شرمندۂ تعبیر ہو سکتی ہے۔ 'حرٌ' نے لشکر یزید کا ساتھ چھوڑ کر جس تیزی اور رفتار کے ساتھ حسینؑ کے لشکر کو جالیا ہے، وہ ایک اصل اور سچی حرکت ہے۔ زمان و مکان دونوں بدل گئے، مگر زمان کا ایک باہری تصور ہے اور 'حرٌ' کو اُس سے مطابقت قائم رکھنے کے لیے اپنے پورے وجود کو حرکت پذیر کرنا پڑا ہے۔ یہ ایک قسم کی پاکیزہ 'عجلت' ہے، یہاں تک کہ موت کے پنجے میں آنے اور گھوڑے سے خاک پر گرنے میں 'حُرِ جری' کو کتنا وقت لگتا ہے۔ بس جیسے ہماری پلکیں سی جھپکتی ہیں اور منظر بدل جاتا ہے۔ وہ ایک اکیلا آدمی، ابھی اُدھر سے اِدھر آیا تھا۔ کچھ برق سی چمکی، کچھ خون کے چھینٹے گرے اور اب وہ خاک پر پڑا ہے، مگر ایک ہیرے کی طرح چمک رہا ہے۔ وہ 'حرٌ' ہے۔

ضروری نہیں کہ اگر کسی شاعری یا فن پارے کے ساتھ مذہب اور تاریخ کا لیبل چسپاں ہو تو اُس پر بات کرتے وقت صرف کلیشوں میں ہی گفتگو کی جائے۔ اس طرح متن کے اپنے خود مکتفی اور معنی خیز امکانات کا گلا ہمیشہ کے لیے گھونٹ دیا جاتا ہے۔

یورپ اور مغرب میں عہد نامۂ جدید اور عہد نامۂ عتیق کے متن پر جو تنقید لکھی گئی وہ مذہبی نوعیت کی نہیں ہے۔ وہ ''مذہبی زبان'' سے اپنی بات شروع کر کے وہاں ختم کرتی ہے جہاں متن کی معنی خیزی اپنے تمام روشن امکانات کے ساتھ قائم ہے۔ وجودیت کے ابتدائی نقوش عہد نامہ عتیق اور یہودیوں کی دیومالا میں تلاش کیے جا چکے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اگر میں نے 'حرٌ' کے کردار یا اس مرثیے کو ایک دوسری ہی روشنی میں پڑھنے کی کوشش کی تو یہ ناقابلِ معافی گناہ ہوگا یا نہیں؟

یوں تو فی زمانہ چلن ہے، کربلا کا استعارہ ہر جگہ استعمال کر کے سہل پسندی سے فیض اٹھانے کا اور یہ استعارہ یا تمثیل تو ایسے ایسے مقاموں پر میں نے لوگوں کو بروئے کار لاتے دیکھا ہے کہ سچی بات تو یہ کہ تمثیل سے ہی دل برا ہو گیا ہے۔ بہر حال میں پھر نفسِ مضمون کی طرف واپس لوٹتا ہوں۔

دراصل ایک بات اور ہے جو اس مرثیے کے بیشتر منظر ناموں کو پڑھتے ہوئے، کم از کم مجھے شدت کے ساتھ اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ کوئی شے ہے جو ان منظر ناموں کی تمام جزئیات کے ساتھ ساتھ خاموشی کے ساتھ چل رہی ہے۔ یہ تماشائی کے حواس کی گرفتار میں نہیں آپاتی یا پھر وہ اسے کوئی نام نہیں دے پاتا۔ بہت غور کرنے پر میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ ایک نا قابل فہم قسم کی اُداسی ہے جو اس پورے منظر نامے کے فریم سے پھوٹ پھوٹ کر باہر آرہی ہے۔ یہ اُداسی ماتم تک کی منزل طے نہیں کر پاتی۔ (اُداسی سے ماتم تک کا سفر یوں بھی مشکل سے ہی ممکن ہوا ہے) اس اُداسی کی اپنی ایک نجی خوشبو ہے۔ یہ ایک تنہا شخص کی اُداسی ہے۔ حُر 'ایک تنہا شخص ہے۔ ایک عام معمولی اور تنہا شخص۔ وہ لشکر یزید میں ایک تنہا آدمی ہے اور امام حسینؑ سے اُس کا کوئی خونی رشتہ نہیں، اس لیے اپنی قلب ماہیت کے اوّلین لمحوں میں اس نے جس طرح حسینؑ کو پکارا ہے وہ ایک تنہا آدمی کی وقت کے صدیوں پرانے ٹیلوں سے آتی ہوئی دردناک آواز ہے:

ذکر یہ تھا کہ صدا دور سے آئی اک بار
الغیاث اے جگر و جانِ رسولِ مختار
مجرم ایسا ہوں کہ عصیاں کا نہیں جس کے شمار
عفو کر عفو کر اے چشمہ فیض غفار

کئی روزوں سے تلاطم میں ہوں اے شاہنشاہ
مدد اے نوحِ غریباں مرا بیڑا ہے تباہ
دست و پا گم ہیں کچھ ایسے کہ نہیں سوجھتی راہ
شور کرتا ہوں کہ بتلائے کوئی جائے پناہ

اسی تنہائی نے یعنی ایک عام شخص کی تنہائی نے اس بے حد حرکت پذیر گرفت میں نہ آنے والی اُداسی کو جلا بخشی ہے۔ کیا نکتہ بھی قابلِ غور نہیں کہ 'حر' کی حیثیت امام حسینؑ کے لشکر میں ایک مہمان کی سی ہے:

کس سے اس وقت کہوں جو قلق مجھ پر ہے
لاش مہماں کی اُٹھاؤں گا کہ حق مجھ پر ہے

اُس پہ جب سخت گھڑی ہوگی تو کام آئیں گے
لاش کیا قبر میں مہماں کی ہم جائیں گے

ایسا ذی رتبہ کوئی خلق میں کم نکلے گا
میرے مہماں کا مری گود میں دم نکلے گا

چمنِ ہستی مہماں کو اُجڑتے دیکھا
ایڑیاں خاک پہ زخمی کو رگڑتے دیکھا

یہ ٹھیک ہے کہ امام حسین نے 'حر' کو اپنے بھائی کے برابر کا رتبہ بھی بخشا ہے، لیکن دراصل یہ ایک مہمان کی عزت افزائی ہے اور خود امام عالی مقام کا بے مثال اخلاق مگر مرثیے کے متن میں حُر ایک اکیلے آدمی کی نمائندگی بہر حال کرتا ہی رہتا ہے۔

حُر کی شہادت پر بین کرنے والوں میں اُس کا اپنا کوئی خونی رشتہ سامنے نہیں آتا۔ اس مرثیے میں اُس کی بیوی، بچوں، ماں، باپ کسی کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اُس پر رونے والوں میں بھی ایک تنہا ذات صرف امام حسینؑ کی ہے۔

اس مقام پر انیس نے جو رقت آمیز شعر کہے ہیں، ان کی رقت اور غم انگیزی اُس ناقابل فہم اُداسی سے بالکل الگ پہچانی جاتی ہے۔ یہ اُداسی شہادت کے موقع پر کہے گئے رقت انگیز اشعار میں اپنا وجود نہیں کھو پاتی۔ دراصل یہ اُداسی اُسی تنہائی اور ایک قسم کی دوری کے احساس سے پیدا ہوئی ہے۔ اس 'دوری' کا ہلکا سا شائبہ ہمیں حر کی شہادت کے موقع پر ان اشعار سے بھی ہوتا ہے:

حر کو چونکا کے حبیب ابنِ مظاہر نے کہا
آپ بے تاب ہیں اے حرِ جری ہوش میں آ
کسی آقا نے کبھی کی ہے یہ توقیر غلام
دیکھ تو رحم ترے واسطے روتے ہیں امام

میں نے پہلے ہی عرض کیا تھا کہ انیس ایک دوسرے قسم کا مرثیہ لکھ رہے ہیں۔ یہاں بین نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں بھی داخلی طور پر کوئی رسمی قسم کا ربط نہیں ہے، کیونکہ انیس کردار نگاری کر رہے ہیں اور جس طرح ایک بڑا ناول نگار یا ڈرامہ نگار پلاٹ کے رسمی تصور سے اجتناب برتتے ہوئے کردار کی تشکیل کرنے میں اپنی مہارت صرف کرتا ہے اسی طرح انیس نے مرثیے جیسی محدود صنف میں یہ کمال کر دکھایا ہے کہ حر کے کردار کی تنہائی اُس کے 'وجود' ہونے کا استعارہ بن جاتی ہے۔ یہ تنہائی انیس کی کردار نگاری کے نقوش میں سب سے واضح نقش ہے۔

'حر' کی تنہائی مذہبی نقطہ نظر سے کوئی اہمیت نہیں رکھتی، مگر میں ان معنی میں بات کر ہی نہیں رہا ہوں، ورنہ یہ تو سامنے کی بات ہے کہ جب حُر کے گناہ معاف کر کے امام

حسینؑ نے اسے اپنی شفقت میں لے لیا تو حر کی خوش قسمتی اور اعجاز اس تنہائی کا بدل بن گئی ہے۔

مگر حر کی اداسی ختم نہیں ہوئی، کیونکہ یہ کائنات کو سمجھنے، خیر و شر کی کشمکش کا پہلے تو تماشائی، پھر ایک فعال کردار کی طرح 'شر' سے بغاوت کرنے والے انسان کے وجود کی عظیم تنہائی ہے۔ یہ خود کو جان لینے کے بعد کی اداسی ہے۔ یہ اپنی تلاش میں نکلی اپنی روح کی اداسی ہے جو دنیا کے تمام نیک لوگوں کا ازلی مقدر ہے۔

حر کی موت ایک انفرادی موت ہے۔ اپنے 'وجود' کا عرفان ہونے کے بعد کی موت۔ یہ ایک نیند کی طرح ہے۔ نیند جو ایک ساتھ اطمینان بخش اور غم انگیز ہے۔ نیند جو ایک ساتھ نشاط انگیز اور اُداس ہے۔ جب چادر اوڑھنے کو جی چاہے تو یہ ایک انفرادی موت ہے۔ جس کا اجتماعی تصورِ مرگ سے کوئی علاقہ نہیں۔

اس طرح 'حر' کا کردار نہ صرف انیس کے مرثیوں کا پہلا جیتا جاگتا وجودی کردار بن کر سامنے آتا ہے بلکہ اگر دیکھا جائے تو اس عہد میں نہ صرف کسی دوسرے مرثیہ نگار کے یہاں بلکہ کسی دوسری صنف سخن میں بھی ایسے کردار کا تصور ممکن ہی نہ تھا۔ ہاں خطوطِ غالب کے بیشتر حصے غالب کو ایک وجودی کردار ثابت کرتے ہیں مگر وہاں طنز و مزاح کی دبیز چادر اور لکھنے کا ایک خاص شوخ انداز وجودیت کے تمام ممکنہ پہلوؤں کو بے نقاب نہیں کرنے دیتے۔

انیس کا کارنامہ یہی ہے کہ یہ مرثیہ اس کردار کے حوالے سے نہ صرف بہت اہم قرار پاتا ہے بلکہ یہ مذہبی اور تاریخی کردار (حر) اردو کی کلاسیکل شاعری کا بھی ایک ناقابل فراموش کردار بن کر اُبھرتا ہے۔

☆—☆—☆

جلاوطن ذہن کا سفر

ایڈورڈ سعید اپنی تحریروں کے آئینے میں

''میں مرنے نہیں جا رہا ہوں، کیونکہ بہت سے لوگ مجھے مُردہ دیکھنا چاہتے ہیں۔''
(ایڈورڈ سعید)

کینسر جیسے لاعلاج مرض سے تقریباً سات سال تک لڑتے رہنے کے بعد آخرکار ۲۵ رستمبر کو ایڈورڈ سعید کا انتقال ہوگیا۔ موت کے وقت ان کی عمر ۶۷ سال تھی۔

ایڈورڈ سعید بیسویں صدی کی آخری چوتھائی کے اہم ترین ادبی ناقدوں اور مفکروں میں سے ایک تھے۔ ایڈورڈ سعید کی عالمی شہرت کا مدار، امریکہ میں فلسطین کی آزادی کا زبردست حامی ہونا تھا۔ وہ فلسطین نیشنل کانگریس کے ممبر بھی رہے تھے جس سے بعد میں انھوں نے استعفیٰ دے دیا تھا۔

ایڈورڈ سعید زندگی بھر ذہنی جلاوطنی کا شکار رہے۔ ان کا پس منظر بھی کچھ اس طرح کا تھا۔ وہ یروشلم (فلسطین) میں پیدا ہوئے، لیکن ان کا خاندان اینگلیکن تھا۔ اس طرح ایک مسلم اکثریت والے اقلیتی سماج میں بھی ان کا خاندان اقلیتی حیثیت کا تھا۔ ان کے والد امریکہ میں کئی سال رہ چکے تھے اور دیکھا جائے تو امریکہ کی حیثیت بھی ان کے لیے گھر جیسی ہی تھی۔ مذہبی وجوہ سے وہ انگلینڈ بھی آتے جاتے رہتے تھے۔ دوسری طرف کاروباری ضرورتوں کے تحت ان کا خاندان یروشلم اور قاہرہ کے درمیان

بھی آتا جاتا رہا تھا۔ ایڈورڈ سعید کے بچپن کا کچھ زمانہ لبنان میں بھی گزرا تھا۔ بعد میں وہ امریکہ میں بس گئے جہاں کولمبیا یونیورسٹی نیویارک میں انگریزی اور تقابلی ادب کے پروفیسر کی حیثیت سے ان کا تقرر ہوا۔

سعید خود بھی محسوس کرتے تھے کہ دراصل ایسا کوئی شہر نہیں ہے جسے وہ پوری طرح اپنا کہہ سکیں، حالانکہ مختلف تہذیبوں اور قوموں کے درمیان رہنے سے ہی ان میں ایک خاص قسم کا وژن پیدا ہوگیا تھا، جسے وہ اپنے لیے بے حد اہم مانتے تھے۔ سیاسی وجوہ کی بنا پر وہ نہ تو فلسطین جاسکتے تھے اور نہ ہی مصر واپس لوٹ سکتے تھے۔ ان کی والدہ کا قیام لبنان میں تھا اور اُن کی بیوی کا وطن بھی یہی تھا، لیکن ایڈورڈ سعید کا وہاں جانا بھی ممکن نہ تھا۔

اس صورتِ حال میں یہ سمجھنا کوئی مشکل نہ ہوگا کہ کیونکہ ایڈورڈ سعید زندگی بھر فلسطین کے سلسلے میں اپنے موقف پر قائم رہے، اس لیے یاسر عرفات سے ان کے زبردست اختلافات کی نوعیت دراصل اسی موقف پر ایمانداری سے قائم رہنے کے باعث ہی تھی۔ ایڈورڈ سعید آسانی سے کہیں ایڈجسٹ نہیں ہو پاتے تھے۔ دراصل ایک قسم کی کربناک ذہنی جلاوطنی اپنی پوری حسیت کے ساتھ ان کے وجود سے اپنا رشتہ شاید ہمیشہ کے لیے قائم کر چکی تھی۔

ایڈورڈ سعید نے جوزف کانریڈ پر بہت کچھ لکھا ہے۔ اُن کے پی ایچ ڈی کا تھیسس بھی جوزف کانریڈ ہی تھے۔ ایڈورڈ سعید کا ماننا تھا کہ کانریڈ کی تخلیقات پڑھنے کے بعد انھیں محسوس ہوا کہ وہ دراصل اپنی ہی کہانیاں پڑھ رہے ہیں۔ وہ کانریڈ کو صرف ایک عظیم فکشن نگار ہی نہیں مانتے تھے بلکہ ان کے خیال میں کانریڈ دراصل اخلاقی ادب کے سب سے بڑے نمائندہ بھی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے 'سالیوزسکی' کو دیے گئے اپنے انٹرویو میں اس بات کا صاف اقرار کیا ہے کہ اب ان کے لیے کانریڈ کو پڑھنا ناقابلِ برداشت ہوتا جارہا ہے، کیونکہ کانریڈ کا ایک مخصوص وژن اُسی کی تخلیقات

کی ہر قرأت میں پہلے سے بھی زیادہ دبیز اور شدید محسوس ہوتا جا رہا ہے۔ اس مخصوص وژن سے ایڈورڈ سعید خود کو تکلیف دہ حد تک متاثر محسوس کرتے تھے۔

شروع شروع میں ایڈورڈ سعید کی دلچسپی صرف انگریزی ادب کے اکادمک مطالعے تک ہی محدود تھی اور وہ انگریزی ناولوں پر یا اٹھارہویں صدی کے ادب پر ایسے لیکچرز دیا کرتے تھے جن کا تعلق کسی قسم کی اصل فکری بنیادوں سے قطعی نہ تھا۔ آہستہ آہستہ انھوں نے خود کو اس صورتِ حال سے باہر کیا اور ایسے مسائل پر سوچنا یا کام کرنا شروع کیا جن کا تعلق بظاہر سیاست سے تو نہیں تھا مگر جن میں دانشوری کا سوالیہ لہجہ، تاریخیت، سماج اور ادب کا آپسی تال میل اور الجھاؤ دونوں صاف نظر آتے تھے۔ یوں دیکھا جائے تو ان کا موازنہ بڑی آسانی سے 'نوم چومسکی' سے کیا جا سکتا ہے۔ چومسکی سے وہ بہت متاثر تھے مگر ان میں آپسی اختلافات بھی تھے۔ یہ اختلافات بہت اہم نہ تھے، ان کا تعلق صرف اس بات سے تھا کہ کسی مقصد سے وابستہ ہونے کے لیے عوام سے کس سطح پر اور کس قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہیے۔ چومسکی دراصل ہمیشہ اکیلے ہی کام کرنے کے عادی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ وہ جس کام یا دُھن میں لگے رہتے ہیں، اُن کے بارے میں نظریات قائم کرنے کا کوئی شوق انھیں نہیں جبکہ ایڈورڈ سعید کو ہمیشہ اپنے مقاصد کے سلسلے میں صاف اور شفاف نظریات بنانے اور تھیوری قائم کرنے میں شہرت حاصل رہی۔ اِس سب کے باوجود ایڈورڈ سعید نے چومسکی کو ہمیشہ اپنے سے زیادہ اہم اور قابلِ تقلید گردانا ہے۔ وہ چومسکی کو 'فوکو' سے بھی زیادہ اہم تسلیم کرتے رہے، کیونکہ ان کے خیال میں فوکو اپنے آخری ایام میں کسی بھی قسم کی سیاسی، سماجی صورتِ حال یا تحریک سے وابستہ ہونے کی اپنی دلچسپی پوری طرح کھو چکے تھے۔

ایڈورڈ سعید کی پہلی کتاب "Beginings" ہے۔ اس کتاب میں اُن کی آواز اتنی بلند آہنگ اور منظم تو نہیں، جو بعد میں اُن کی دوسری کتاب "Orientalism"

میں ظاہر ہوئی، مگر ایک طرح سے دیکھا جائے تو Beginings اُن کی سب سے اہم کتاب ہے، کیونکہ اس میں ایڈورڈ سعید کی تھیوریز بہت کم نظر آتی ہیں بلکہ اس کتاب میں وہ اپنے عہد کی مختلف آوازوں، اسلوبوں، نظریوں اور متضاد خیالات کی شور بھری رہ گزر سے ہو کر گزرتے ہیں۔ اس کتاب میں ایک کورس سنگیت کا سا تاثر ہے یا ایک اجتماعی گیت کا سا۔

Beginings میں 'ویکو' کا اثر بھی واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ایڈورڈ سعید 'ویکو' کے اس منظر سے ہمیشہ بہت متاثر رہے ہیں جس میں عہدِ آبی کے بعد اور پانی میں سے زمین کے اُبھرنے کے بعد انسان ساری دنیا میں گھومتے بھٹکتے ہوئے آہستہ آہستہ خود کو منظم کرتا ہے۔ کچھ خوف کی وجہ سے اور کچھ آسمانی طاقتوں کی وجہ سے۔ ایڈورڈ سعید نے 'ویکو' کے اس منظر کی روشنی میں تاریخ کو سمجھنے سمجھانے کی بہت کوشش کی ہے اور یہی وہ مقام تھا جہاں وہ نہ صرف مارکس سے بلکہ ابنِ خلدون سے بھی متاثر ہوئے، کیونکہ مارکس اور ابنِ خلدون دونوں میں ویکو کے اس منظر کی جھلک موجود ہے۔ ویکو جس طرح کائنات سے متعلق مذہبی تاویلات سے شعوری طور پر دامن بچاتے رہے اور جس طرح اُن میں ڈیکارٹ، کیتھولزم اور ساتھ ہی منطقی عقلیت کے خلاف بھی ایک شعوری لہر تھی، ایڈورڈ سعید نے اُس میں بھی ہمیشہ بہت کشش محسوس کی۔ Beginings میں ہی ایڈورڈ سعید نے اس امر کی طرف صاف اشارہ کیا تھا کہ اسرائیل ایک ایسا سماج ہے جس کی بنیادیں مذہبی علمی غلط فہمیوں پر قائم ہیں۔

اُن کی بعد کی کتاب "Orientalism" میں فوکو کا اثر زیادہ نمایاں ہے، مگر خود ایڈورڈ سعید نے اس بات کو کبھی قبول نہیں کیا۔ ان کا کہنا تھا کہ "Orientalism" لکھتے وقت وہ فوکو کو جانتے تک نہ تھے، مگر جس طرح فوکو اکادمک ڈسپلن کی زبردست پابندی کرتے ہوئے اور معلومات اور شماریات کا ایک ڈھیر اپنے سامنے رکھتے ہوئے

باقاعدہ منظم ہوکر ایک قسم کی جغرافیائی آگہی اور حسیت کے ساتھ لکھنا شروع کرتے ہیں بالکل یہی طریق کار ایڈورڈ سعید نے "Orientalism" میں بھی اختیار کیا ہے، اگرچہ اس طریق کار کی جھلک بہت پہلے ہمیں 'اسپنوزا' کے یہاں بھی ملتی ہے، اس لیے ممکن ہے کہ سعید کے اس طریق کار کا محرک فوکو نہ ہوکر اسپنوزا ہوں۔

"Orientalism" ان کی سب سے زیادہ مشہور تصنیف ہے۔ اس کتاب کی مخالفت اور موافقت دونوں میں اتنا کچھ لکھا جاچکا ہے کہ اُس کا شمار کرنا بھی مشکل ہے۔ میرے خیال میں اس کتاب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے 'مشرق' کو خود 'اپنی' نظر سے دیکھنے اور سمجھنے کا ایک وسیع شعور بخشا ہے۔

سعید کی کتاب "The World, The Text, The Critic" اُن کی دوسری تصنیفات سے مختلف ہے۔ اس میں 'دریدا' پر بھی اُن کی تنقید کا ایک باب شامل ہے۔ سعید کا خیال ہے کہ 'دریدا' بہت ہوشیار انسان ہیں اور وہ بار بار ہمیں متن کے اندر دھکیلتے رہتے ہیں جبکہ فوکو ہمیں بار بار اندر اور باہر گھسیٹتے رہتے ہیں۔ سعید کو متن اور غیر متن کے درمیان کیے جانے والے فرق ہمیشہ بہت بچکانے نظر آتے رہے۔ 'دریدا' کی کتاب ''گراموٹولوجی'' کو وہ بے حد خشک اور اباؤ کتاب مانتے تھے۔

ایڈورڈ سعید نے کامن ویلتھ لٹریچر پر جو کچھ بھی لکھا ہے وہ معرکے کا ہے، مگر انگریزی زبان کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ انگریزی صرف ٹیکنیکل ضرورتوں کے ماتحت ہی 'عالمی زبان' بنی ہے نہ کہ کسی گہری جمالیاتی صفت کی وجہ سے۔ اُن کا کہنا تھا کہ انگریزی زبان اپنا محاسبہ، اپنی تنقید کرنے کی جبلّت سے بھی تقریباً خالی ہوچکی ہے۔ ہم انگریزی سیکھتے ہیں تو صرف کمپیوٹر میں مہارت حاصل کرنے کے لئے، احکام اِدھر سے اُدھر لے جائے جانے کے لیے اور Telex یہاں سے وہاں پہنچانے کے لیے۔ انگریزی زبان کا "Critical dimension" ختم ہوچکا ہے۔

ایڈورڈ سعید کے ان خیالات پر ڈاکٹر اعجاز احمد نے اپنی کتاب "In Theory" میں زبردست اعتراض کیا ہے۔ اعجاز احمد کا خیال تھا کہ سعید انگریزی زبان میں ایک مصنوعی کم مائیگی کو پیدا کر کے اُسے زبردستی عربی زبان کے مقابل کھڑا کرنے کی ایک فاش غلطی کر رہے ہیں۔ اعجاز احمد کا کہنا ہے کہ دنیا میں مسلمانوں کی ایک بہت بڑی اکثریت نہ تو عربی بولنا جانتی ہے اور نہ ہی سمجھنا۔

میرے خیال میں خود اعجاز احمد کو بھی تھوڑی غلط فہمی ہوئی ہے۔ پوسٹ کلونیلزم میں ان تمام ممالک میں مسلمانوں کے مذہبی صحیفوں کی زبان تو بہرحال عربی ہی ہے۔ مذہبی زبان کا تعلق نسلی اور اجتماعی لاشعور سے ہوتا ہے۔ ان کے لیے ان ممالک کے مسلمانوں کے روحانی سروکاروں کی زبان عربی ہی ہے، اس لیے انگریزی زبان کا ان ممالک میں شدت سے پھیلتے جانا ان وجوہ کے باعث ہی ہے جو ایڈورڈ سعید نے بیان کی ہیں۔

ایڈورڈ سعید نے 'سموئیل ہنٹنگٹن' کے مشہور مضمون ''تہذیبوں کا ٹکراؤ'' پر زبردست گرفت کی تھی۔ یہ مضمون ۱۹۹۳ء میں امریکہ کے 'فارن افیرس' نام کے جریدے میں شائع ہوا تھا۔ سعید کی دلیل تھی کہ ہنٹنگٹن جو نظر انداز کر جاتے ہیں اور جو واقعی تعجب خیز امر ہے، وہ یہ ہے جسے Globlization of Capital یعنی سرمائے کی عالم کاری کا نام دیا گیا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں 'ولی برانٹ' نے "North-South: A Programme for Survival" نام کا جو پلان تیار کیا تھا اس میں بتایا گیا تھا کہ دنیا دو غیر مساوی علاقوں یا خیموں میں بٹ گئی ہے۔ ایک یورپ، امریکہ اور چند ایشیائی طاقتیں اور دوسرا ایک وسیع جنوب جس میں تمام 'تیسری دنیا' آجاتی ہے۔ مستقبل کے تمام مسائل دراصل یہیں سے جنم لیں گے۔ امیر اور بھی زیادہ امیر اور غریب اور بھی زیادہ غریب ہوتے جائیں گے۔

سعید یہ معنی خیز سوال بھی کرتے ہیں کہ یہ مضمون آخر 'فارن افیرس' میں ہی کیوں

شائع ہوا۔ کیا اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ امریکہ سرد جنگ کی اپنی پرانی ذہنیت کو کن ہی اور زمانوں کے لیے اور نئے سامعین تک پہنچانے کے لیے دوبارہ بیتاب ہے۔ سعید نے اپنی کتاب "Culture and Imperialism" میں ایک مارٹنی شاعر کی چند سطریں درج کی تھیں۔ اس مضمون میں بھی انھوں نے ان سطروں کو دہرایا ہے:

''لیکن آدمی کا کام تو بس شروع ہو رہا ہے
اور یہ ذمہ داری ہے اُس کی
کہ وہ جیت لے تمام تشدد کو
جو چھپا ہے اُس کے غصے کے کٹوروں میں
اجارہ نہیں کسی نسل کا خوب صورتی پر''

اپنی مشہور کتاب "Covering Islam" کے دوسرے اور ترمیم شدہ اڈیشن میں ایڈورڈ سعید نے جو دیباچہ لکھا ہے وہ بہت اہم ہے۔ انھوں نے اس خطرناک رجحان کی طرف دنیا کی توجہ مرکوز کرنے کی کوشش کی ہے کہ مغربی مقبول میڈیا تمام دنیا کے مسلمانوں کو کٹر، مذہبی جنونی، پرتشدد، عیاش اور بے عقل ثابت کرنے پر تلا ہوا ہے اور یہ صرف اس لیے ہو رہا ہے کہ ساری دنیا میں اسلام کو عیسائیت کا زبردست حریف سمجھا جا رہا ہے۔ ٹی وی ہی نہیں آپ New Replace کے کسی بھی شمارے میں دنیا کی ہر برائی کی جڑ اسلام میں تلاش کر سکتے ہیں۔

ایڈورڈ سعید نے حال ہی میں "London Observer" میں ایک مضمون تحریر کیا تھا جس میں انھوں نے امریکہ کے جنگ کرنے کی ضد اور آرزو کو 'کیپٹن اہاب' سے مماثل بتایا تھا جو 'میل وِل' کے شاہکار اور شہرۂ آفاق ناول ''موبی ڈِک'' میں سفید وہیل مچھلی کا شکار کرنے کے چکر میں اپنی ایک ٹانگ کھو بیٹھتا ہے۔

اُسامہ بن لادن 'موبی ڈِک' میں تبدیل ہو چکا ہے۔ سعید مانتے ہیں کہ اُسامہ ایک

مجرم ہے جسے سزا ملنی چاہیے، مگر اگر ساری دنیا کو اس پر یا اس کو دنیا پر مسلط کر دیا جائے تو یہ 'کیپٹن اہاب' کی طرح اقدام خودکشی ہی ہے۔ سعید نے امریکہ میں رہتے ہوئے بھی امریکہ کی خطرناک اور دہشت انگیز پالیسیوں کی کھل کر مخالفت کی، اگر چہ امریکہ سے انھیں ایک خاص قسم کا جذباتی لگاؤ بھی تھا۔ پرتگالی شاعر 'یو جو نیو وی اند دوروے' کی طرح وہ بھی امریکہ کی گلہریوں کے تئیں بہت کشش محسوس کرتے تھے۔ 'اند دوروے' کا خیال تھا کہ 'وہٹ مین' کی شاعری، 'میل وِل' کے ناول اور گلہریاں ملا کر امریکہ کہی جاسکتی ہیں۔ 'انداروے' کی بات کو تسلیم کرتے ہوئے سعید بھی یہ خواب دیکھ سکتے تھے کہ امریکہ کے قومی جھنڈے میں ستاروں کے بجائے، کاش کہ گلہریاں ہوتیں۔

ایڈورڈ سعید ادب کو دوسری چیزوں سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ادب اور موسیقی کے تعلق پر وہ بہت غور وفکر کرتے تھے۔ وہ خود بھی عمدہ قسم کے پیانو کار تھے۔ ادب سے اٹھائے جانے والے جمالیاتی نشاط کے وہ قائل تھے، مگر ان کا خیال تھا کہ اپنے جمالیاتی نشاط کو دوسری چیزوں سے وابستہ کر کے اس کی اہمیت میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ ان کے خیال میں تاریخیت نے ادب کو کوئی نقصان نہیں پہنچایا بلکہ معاملہ اس کے برعکس ہے، مگر پھر بھی ایڈورڈ سعید یہ تسلیم کرتے تھے کہ ہر فنکارانہ چیز کو سیاسی رنگ دینا بہت خطرناک ہے، ورنہ آخر میں کوئی احتجاج باقی نہیں بچے گا۔ کارآمد یا بہتر تو یہ ہوگا کہ 'آرٹ کو سیاست پر چلائے جانے والے ایک مقدمے کی طرح سوچا جائے، جس سے کہ وہ بے انصافی اور 'غیر انصافی' سے ایک دم الگ پہچانا جائے۔ اپنی سخت اور شفاف پہچان کو برقرار رکھتے ہوئے بالکل مختلف بن کر۔ ایڈورڈ سعید ہمارے عہد کا بہت بڑا دماغ تھا مگر اس دماغ کو ایک طویل جلاوطنی کا کرب جھیلنا پڑا، جہاں اسرائیل ان کا دشمن تھا، وہیں انھیں بعض فلسطینیوں کے لعن طعن کا بھی شکار بننا پڑا۔ یاسر عرفات نے ایڈورڈ سعید کی تمام کتابوں پر اپنے علاقے میں پابندی لگا دی تھی۔ جب انھوں

نے 'اوسلو سمجھوتے' کی تنقید کی تو انھیں باقاعدہ 'امن کا دشمن' اور 'دہشت گردی کا حمایتی' جیسے القاب سے بھی نوازا گیا۔ ایک شخص ان کے دفتر میں بم لے کر ہی گھس آیا۔ امریکی یہودیوں نے انھیں سرعام بے عزت کیا۔ ۱۹۹۹ء میں انھوں نے اسرائیلی موسیقار ڈیوڈ بورن بوئم کے ساتھ مل کر ''مشرق۔ مغرب ڈیوائن آرکسٹرا'' کی تخلیق کی۔ اس آرکسٹرا کا نام 'حافظ شیرازی' کے نام 'گیٹے' کی لکھی ایک نظم کے اوپر رکھا گیا تھا، مگر المیہ تھا کہ اس آرکسٹرا کو بھی سیاسی رنگ دے دیا گیا اور 'راملہ' میں اس کا شو روک دیا گیا۔ یہ کیسی عجیب اور کربناک جلاوطنی تھی۔

مگر وہ زندگی بھر تسلسل و تواتر کے ساتھ اپنے عہد کے سیاسی اور تاریخی مسائل پر بے خوف ہو کر لکھتے رہے۔ انھوں نے ہمیشہ مغربی عقلی و علمی نظام کی نفی کی اور مشرق کی جڑوں کی تلاش کے لیے کوشاں رہے۔ ان کے وژن میں ایک خاص قسم کی وسعت، ذمے داری کا احساس اور اخلاقیات شامل رہی۔ ان کی کوشش بنیادی طور پر انسانی اقدار کی بازیابی اور حصول کے لیے تھی۔ تمام زندگی وہ ادب، سیاست، سماج اور یہاں تک کہ موسیقی کے ذریعے بھی انسانی مقدر، اس کے کربناک مسائل اور اسباب کو سمجھنے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کی تحریروں اور طرزِ زندگی کی جلاوطنی ایک بہت بڑی قوم کے حواس اور ارادوں کا حصہ بھی بن گئی۔

ایڈورڈ سعید یہودی موسیقار بورین بوئم کی اس بات سے بہت متاثر تھے کہ ''سنگیت آپ کو گھر سے ویرانی میں لے جاتا ہے۔ وہ آپ کو ایک دم بے گھر کر دیتا ہے۔'' زندگی بھر ایڈورڈ سعید جس ذہنی جلاوطنی میں چلتے گھومتے اور بھٹکتے رہے، وہ دراصل ایسا ہی سنگیت تھا جسے سن کر ہم اچانک بے گھر ہو جاتے ہیں۔

☆—☆—☆

کہانی، موت اور آخری بدیسی زبان

نامور وسطی امریکن ادیب ''ماریو ورگاسی لوزا'' نے اپنی کتاب Letters to a young novelist میں لکھا ہے:

''فکشن ایک جھوٹ ہے جو ایک گہرا سچ چھپائے ہوئے ہے۔ یہ وہ زندگی ہے جیسی کہ وہ دراصل نہیں تھی اور اس لیے اُسے ایجاد کرنا پڑا۔ شاعری کی طرح فکشن میں الہام نام کی کوئی شے نہیں ہے۔''

آگے چل کر اِسی مضمون میں لوزا فلابیر اور بورخیس کی کہانیوں سے ایک مثال ڈھونڈ کر لاتے ہیں۔ وہ ''کٹو۔ بلیو پاس'' نام کے ایک ناممکن جانور کی بات کرتے ہیں جو اپنے پاؤں سے شروع ہو کر، اپنے پورے جسم کو کھا لیتا ہے۔ لوزا کہتے ہیں کہ کہانی کار بھی اپنی کہانیوں کے لیے اپنی زندگی اور اپنے تجربوں کو ایسے ہی نوچ نوچ کر کھاتا ہے۔ کہانی کار کے بس میں نہیں کہ وہ اپنا موضوع چن سکے۔ اس کے برخلاف موضوع ہی اُس کا انتخاب کرتا ہے۔

موضوع کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنی زبان کے شانوں پر سوار ہو کر کہانی کار کے شعور میں داخل ہوتا ہے اور اُس کی دنیا بدل کر رکھ دیتا ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں نے زیادہ تر جس شے کو نظر انداز کیا ہے وہ افسانے کی زبان ہی ہے۔ بے چاری زبان جس کے بارے میں اگر بات کی بھی جاتی ہے تو ڈھیر ساری مغربی اور مشرقی اصطلاحیں آ کر اُسے

پراگندہ کردیتی ہیں۔ میں ممتاز و معروف نقاد شمیم حنفی کی اس بات سے سو فی صد متفق ہوں کہ ''مجھے اصطلاحوں میں سوچنے کی عادت نہیں ہے۔ اِصطلاحیں مدرّسانہ تنقید کا کھیل ہوتی ہیں۔ تخلیقی تجربے اور واردات کی دنیا میں اِن کی حیثیت بہت مشکوک ہوتی ہے۔''

زبان کے سلسلے میں میرے بھی چند تعصبات ہیں۔ میں اِس مضمون میں اصطلاحوں سے حتی الامکان بچتے ہوئے اِن کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔

آسٹریا کے مشہور اور یہودی نژاد فلسفی وِٹگنسٹائن کو جو سب سے بڑا مسئلہ درپیش تھا، وہ یہ تھا کہ آخر زبان دنیا کے بارے میں کیا بتا سکتی ہے اور کیا نہیں؟ اُس کا ماننا تھا کہ دنیا اشیا کا مجموعہ یا جوڑ نہیں ہے بلکہ اشیا کے تمام آپسی ممکنہ رشتوں کا جوڑ ہے، یعنی دنیا تو یوں کہہ لیجیے کہ ایک طرح سے تمام دیکھی اور اَن دیکھی مگر ممکنہ صورتِ حالات سے مل کر تشکیل پاتی ہے۔ ہم دنیا کو اگر ایک چھوٹا سا کمرہ تصور کریں تو اس کمرے میں رکھی تمام اشیا کے نام گِنا دینے سے ہی اُس کمرے کے بارے میں ہم کوئی علم نہیں حاصل کر سکتے بلکہ ہمیں یہ بھی بتانا ہوگا کہ وہ اشیا کمرے میں کس طور اور کِن کِن مقامات پر رکھی ہیں اور یہ صورتِ حال بدل بھی سکتی ہے۔ یہ سلسلہ لامتناہی بھی ہوسکتا ہے، کیونکہ کمرے میں رکھی کسی بھی چھوٹی سے چھوٹی شے کو بھی محض ایک انچ اِدھر سے اُدھر کر دینے پر ہی ان اشیا کا باہمی رشتہ اور زاویہ بدل جائے گا۔ اِس طرح دنیا کو جان سکنے کا دعویٰ کافی مشکوک قرار دیا جاسکتا ہے۔ اشیا آپس میں کس طرح منسلک ہیں، اِسے وِٹگنسٹائن نے "State of affair"" کا نام دیا ہے، جسے ہم صورتِ حال بھی کہہ سکتے ہیں۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ اس کو بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس زبان کے علاوہ اور کوئی ذریعہ بھی نہیں ہے۔

ان مسائل پر غور کرتے ہوئے وہ اِس نتیجے پر پہنچا تھا کہ:

''کسی بھی انسان کی دنیا کی حدود، دراصل اُس کی زبان کی حدود ہیں۔''

زبان کے ذریعے کیا کہا جاسکتا ہے اور کیا نہیں، یہ ایک الگ بحث ہے اور ونگسٹائن نے اِسے بے حد تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے، مگر اس تفصیل میں جو سب سے اہم اور معنی خیز نکتہ برآمد ہوا ہے وہ یہ ہے کہ جس کے بارے میں زبان کے ذریعے کچھ نہیں کہا جاسکتا، وہ بھی زبان میں اپنی جھلک ضرور پیش کردیتا ہے، یعنی اسے زبان کے ذریعے کہا تو نہیں جاسکتا مگر ''دکھایا'' ضرور جاسکتا ہے۔ ''معنی کا نظریۂ تصویر'' (Picture theory of meaning) اِسی خیال پر مبنی ہے۔

مگر زبان کسی بھی شے کے بارے میں اُسی صورت میں کچھ کہہ سکتی ہے جب اُس میں چند ایسی خصوصیات ہوں جن کے ہونے کی بنا پر ہی وہ ''کہہ پانے'' پر قادر ہوگی، لیکن مسئلہ یہ ہے کہ زبان اپنی اِن خصوصیات کے بارے میں خود کچھ نہیں کہہ سکتی، کیونکہ یہ بتانے یا کہنے کے لیے زبان کو اپنی حد سے پرے جاکر، دورسے زبان کو یعنی خود کو دیکھنا پڑے گا اور یہ ممکن نہیں ہے۔ یہی دراصل زبان کا بنیادی نقص یا کمی ہے۔ اسی نقص کی وجہ سے زبان کے ذریعے جو کچھ کہا جاسکتا ہے اس کا حدود اربعہ بہت مختصر ہوجاتا ہے۔ شاید صرف نیچرل سائنس کا میدان ہی ہے جس کے بارے میں کہا جاسکتا ہے۔ اِس میدان کے باہر جو ایک وسیع تر، پُراسرار اور الجھی ہوئی دنیا ہے یا جو کچھ بھی ہے، وہ سب زبان کے ذریعے نہیں کہا جاسکتا۔

مگر بقول ونگسٹائن یہیں ایک کرشمہ نمودار ہوتا ہے اور وہ یہ کہ زبان کے برتنے میں ایسا کچھ نظر آجاتا ہے یا چھلک جاتا ہے جس سے ہمیں اس امر کا واضح احساس ہوتا ہے کہ یہ وہی ہے جو کہا نہیں جاسکتا تھا، یہ اپنا سراغ تو دیتا ہے مگر زبان اِسے کہہ پانے میں قاصر ہے، صرف اس کو دکھا ہی سکتی ہے۔ یہاں یہ سوال بھی ذہن کو کریدتا ہے کہ زبان کی یہ کمی یا نقص کیا زبان میں ہی پوشیدہ ہے؟ یہ بھی تو ممکن ہے کہ یہ نقص زبان کا

نہ ہو کر دنیا میں پایا جاتا ہو۔ جو ہمیں نظر تو آجاتا ہے مگر جس کے بارے میں ہم کچھ کہہ نہیں سکتے۔ اس طرح گھوم پھر کر وہی بات سامنے آتی ہے کہ ''ہم وہ نہیں سوچ سکتے جو نہیں سوچ سکتے اور جو نہیں سوچ سکتے وہ کہہ بھی نہیں سکتے۔'' زبان کے اِس پہلو کو وٹگنسٹائن نے ''اسرار سے بھرا ہوا'' کا بھی نام دیا ہے۔

لہٰذا اقدار، جمالیات اور اخلاقیات کے میدان میں ہم جو بھی کہنا چاہتے ہیں وہ کہا نہیں جاسکتا، وہ صرف اپنے آپ کو دکھا دیتا ہے۔ اپنے ہونے کا اظہار کر دیتا ہے۔

دراصل صورتِ حال اور زبانی قضایا کے درمیان جو رشتہ ہے وہ ''دکھایا'' تو جاسکتا ہے مگر ''بتایا'' نہیں جاسکتا، کیونکہ قضایا اپنے باہمی رشتوں اور منطقی اشکال کو بتانے میں ناکام ہیں۔

وٹگنسٹائن کا یہ قول پیش ہے:

"Propositions can represent the whole of reality, but they can not represent what they must have in common with r:ality in order to be able to represent it - Ligical Form"

فرانس کا نامور فلسفی جینک ے وِچ اپنی کتاب "Music and Ineffable" میں کہتا ہے کہ ''سنگیت کہنے کے لیے نہیں بنا ہے، اُسے کہا نہیں جاتا، اُسے کرنا پڑتا ہے۔ گانا بجانا پڑتا ہے۔ سنگیت لفظوں کی خاموشی ہے۔ وہ خود کئی آوازوں سے بنا ہوتا ہے مگر وہ باقی سب آوازوں کی خاموشی ہے، کیونکہ جب وہ اپنی آواز اٹھاتا ہے تو اپنے لیے ایک ''تنہائی'' پر انگلی رکھ کر اشارہ کرتا ہے تاکہ بجنے والے مقام پر بس وہی قابض ہو، سب آوازوں کو چھوڑ کر۔''

آگے چل کر وہ کہتا ہے: ''خاموشی وہ ریگستان ہے جس میں سنگیت پھلتا پھولتا ہے۔ وہ لفظوں کی خاموشی ہے جس طرح شاعری نثر کی خاموشی ہے۔''

مگر ہمارے یہاں ایسے افسانہ نگار بہت کم ہیں جو زبان کی خاموشی کو اُس کا جائز مقام دے سکے ہیں۔ (زبان کی خاموشی کا مطلب بہت مختصر افسانے یا افسانے کے نام پر چار چار سطریں لکھنا نہیں ہے) میرے خیال میں اردو افسانے کے کسی بھی دور میں زبان پر بہت سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا۔ زبان کا شعور سے کیا تعلق ہے اور وہ ابلاغ کے کون سے فرائض انجام دیتی ہے، اِن سب باتوں پر اکثر شور غوغا تو مچا مگر وہ آپسی چشمکوں اور گروہ بندیوں کی نذر ہو کر مضحکہ خیز اور ٹھس ہو کر ذہن سے فراموش ہو گیا۔ فکشن کی تنقید نے زیادہ تر بنے بنائے ادبی اور جمالیاتی تقاضوں سے ہی سروکار رکھا اور ان میں بھی اکثر پیش پا افتادہ باتوں کو ہی دہراتے رہے یا پھر سیاسی، سماجی اور معاشی وابستگی، شعور (اور اب ڈسکورس) کی ڈفلی پیٹی جاتی رہی۔ سنجیدگی کو کبھی اس نظر سے نہیں دیکھا گیا کہ صاف ستھرا پن، کم کہنا اور اشیا کو چھوڑنے کا دوسرا نام سنجیدگی بھی ہے، اِس لیے خاموشی کو بھی جگہ بنانا تھی مگر ہمارے بیش تر نقادوں نے اور افسانہ نگاروں نے بھی خاموشی کو اپنا مقام حاصل نہیں کرنے دیا۔ اگر موسیقی، الفاظ کی خاموشی ہے اور شاعری نثر کی خاموشی ہے تو پھر افسانہ یا کہانی، کس کی خاموشی ہے؟

وہ دراصل ان سب کی خاموشی ہے جو زبردستی بولنے پر مجبور کیے جاتے رہے۔ وہ سیاسی اور سماجی شعور، جسے بینت مار مار کر بولنے پر مجبور کیا جاتا رہا۔ پٹ پٹ کر بولنے والی آوازوں میں ایک بے ہنگم اور قابل رحم حد تک مضحکہ خیز شور ہوتا ہے۔ ہم اِس شور کو سننے کے لگاتار عادی ہو گئے۔

ایڈورڈ سعید نے ایک جگہ لکھا ہے: ''ہر فنکارانہ چیز کو سیاسی رنگ مت دیجیے ورنہ آخر میں کوئی بھی احتجاج باقی نہیں رہے گا۔ کارآمد یہ ہوگا کہ آرٹ کو سیاست پر ایک مقدمے کی طرح سوچا جائے، جس سے کہ وہ بے انصافی اور غیر انسانیت سے بالکل الگ پہچانا جائے۔'' ہمیں اس مقدمے کا فیصلہ کرنے والے منصف کو وہ خاموش مقام

تو دینا ہی چاہیے تھا۔ آرٹ کے اُن خاموش مقامات سے ہی سزا و جزا کا فیصلہ ہوتا ہے۔ حشر کا میدان تھوڑا اِدھر، اُدھر اور ذرا سا دور ہوتا ہے مگر ہم ایسا نہیں کر سکے اور بعد میں جو تماشا ہوا اُس میں زبان کے نجی پن پر اتنا زور دیا گیا کہ ایک زبردستی کا مسئلہ سامنے آکر کھڑا ہو گیا۔ یہ مسئلہ تھا ترسیل کا اور ابلاغ کا۔ مزے کی بات یہ تھی کہ زبان کی خاموشیوں کے لیے اس دور میں بھی کوئی جگہ نہ تھی۔

ایک بار پھر وٹگنسٹائن کی طرف واپس چلتے ہیں۔ وہ کسی ''نجی زبان'' کے وجود سے ہی انکار کرتا تھا۔ اُس نے نجی زبان کے تصور کو اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر کا قیدی (Captive of picture) قرار دیا ہے۔ وٹگنسٹائن نے اپنے مخصوص طریقہ کار یعنی لسانی کھیل (Linguistic game) کا اطلاق نجی زبان پر کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ کوئی بھی ایسی 'نجی زبان' نہیں ہوتی جو صرف کسی واحد یا مخصوص شخص کے تجربوں کو بیان کرتی ہے، کیونکہ وہی مخصوص شخص جب دوبارہ اپنی اس نام نہاد ''نجی زبان'' سے رجوع کرتا ہے تو یہ ضروری نہیں کہ اُس زبان کا ہر لفظ اُس کے احساس اور حافظے سے اُسی طرح منسلک ہو جیسا کہ پہلی بار تھا۔

اس لیے ایک زمانے میں ترسیل و ابلاغ کے مسئلے کو لے کر جو شور و ہنگامہ برپا ہوا، اُس کی بہت زیادہ اہمیت نہ تھی۔ نہ لکھنے والے اتنے قصوروار تھے جتنا کہ اُنھیں اب مطعون کیا جا رہا ہے اور نہ ہی ان لکھنے والوں کے وہ دعوے سچے تھے کہ ان کے تجربوں میں اور دوسروں کے تجربوں میں کوئی رشتہ آسانی سے قائم نہیں ہو سکتا اور یہ اُن کی ''نجی زبان'' تھی جس کی ادبی چاشنی (علامت، استعارہ، تمثیل، تجرید وغیرہ) پر واہ واہ لوٹنے کے لیے وہ 'جدید ادب کے اتنے تنہا فرد' کی حیثیت سے لکھنے پر مجبور تھے۔ اب یہ خبر ملی ہے کہ کافی عرصے نے 'بیانیہ' پھر کہانی میں واپس آ گیا ہے، مگر مجھے یہ خبر نہیں کہ آخر یہ پریشان حال بیانیہ بھٹکنے کے لیے کہاں چلا گیا تھا؟

سنجیدگی، فکر اور سلیقہ، اشیا کو چھوڑنے میں انھیں بٹور کر الگ رکھنے کا نام ہے۔ اس بار پھر تاریخ خود کو دہرا رہی ہے۔ زبان جو نہیں کہہ سکتی اُسے اب پھر مار مار کر کہنے پر مجبور کیا جا رہا ہے۔ جہاں وقفے اور سناٹے کو اپنا مقام چاہیے تھے وہاں روتے بلکتے سماجی اور سیاسی شعور کو کاندھے پکڑ پکڑ کر زبردستی دھنسایا جا رہا ہے۔ آخر کہانی کو اپنے عہد سے چشم پوشی نہیں کرنا چاہیے نا، اس لیے عہد کو اِتنے بینت مارو کہ وہ زور سے بلبلا اُٹھے اور ساری خاموشیاں ختم ہو کر 'ری مکس پاپ' میں بدل کر اذیت پسندی کے ساتھ کولہے مٹکانے لگیں۔

مگر زبان کے بارے میں کسی نے یہ نہیں سوچا کہ وہ تو خود ہی سب کچھ ظاہر کر دیتی ہے۔ یہ جو ظاہر ہو رہا ہے، دکھائی دے رہا ہے، اُس کے بارے میں خاموش رہنا تھا۔ یہی کسی ادبی اخلاقیات کی اوّلین شرط ہو سکتی تھی، مگر زبان کے اِس اسرار سے بھرے ہوئے پہلو سے مطمئن یا سرشار یا حیرت زدہ ہونے کے بجائے ٹھیک اِسی جگہ اتنا ڈھول پیٹا گیا کہ زبان کا یہ روحانی پہلو تو دور خود زبان ہی مسخ ہو کر رہ گئی۔ وہ کہانی کی، افسانے کی زبان ہی نہیں رہی۔ وہ بے رحمی سے شکار کیے گئے اور اناڑی پن سے اتاری گئی خرگوش کی کھال کی طرح ہو گئی جو اب خرگوش کے جسم اور اُس کی روح دونوں کے لیے بے معنی تھی۔ اِس طرح سے اتاری گئی کھال کے دستانوں پر بھی خون کے دھبے تھے اور اِس لیے وہ لڑکیوں کے نازک ہاتھوں میں بھی اچھے نہیں لگ سکتے تھے۔

اِس لیے میرے لیے تو اِس نام نہاد ''بیانیے'' میں بھی کہانی کے نام نہاد ''ترسیل و ابلاغ'' کا نام نہاد ''مسئلہ'' پیدا ہو گیا ہے۔

بنیادی مسئلہ 'زبان' کا تھا۔ ادبی نقادوں کا یہ اہم فریضہ تھا کہ گزشتہ صدی سے اب تک کے تمام اہم افسانہ نگاروں کی زبان کا بھرپور تجزیہ کرتے جس سے یہ ظاہر ہوتا کہ بنیادی شرائط پوری ہونے کے ساتھ ساتھ وہ کون سے مقامات نادیدہ ہیں جہاں حشر

برپا ہے، حالانکہ وہاں سناٹے کا حق تھا۔ میں یہ کہنے کی جرأت ہرگز نہیں کرسکتا کہ ایسا نہیں ہوا مگر زیادہ تر اسی طرح ہوا کہ شاعری کی بدیعات کہانی پر بھی چسپاں کرکے دیکھی جانے لگی یا پھر اس کے برخلاف کہانی کے سپاٹ پن کو ہی قابلِ ستائش قرار دے دیا گیا۔

اُردو افسانے پر زیادہ تر روایتی اور مکتبی انداز کی تنقید ہی کی جاتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ جس ادبی معاشرے میں زبان کے فلسفیانہ پہلو پر بہت کم توجہ دی گئی ہو، اُس معاشرے میں اچانک ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ کا نعرہ بلند کرنا واقعی ایک ادبی جارگون کو پیدا کرنے کا سبب ہی تھا۔ ہماری ادبی تنقید کے پھیپھڑے اتنی ہوا برداشت نہیں کرسکتے۔ اُس کی سانس کا پھول جانا حیرت انگیز نہیں ہے۔

دوسری بات یہ ہوئی کہ ہمارے ہاں ہمیشہ سے ہی افسانہ لکھنے کے لیے 'واقعے' پر بہت زور دیا جاتا رہا۔ واقعے کی تلاش میں بے چارے افسانہ نگار نے بڑی صحرانوردی کی ہے مگر اُس کے پاؤں کے چھالوں پر ابھی تک کوئی قاعدے سے گریہ بھی نہیں کرسکا ہے۔ واقعے کی تلاش یا اس کی فکر نے اُسے اتنا ہراساں کیا ہے کہ وہ فکشن لکھنے والے سے زیادہ تاریخ داں نظر آنے لگا ہے، کیونکہ تاریخ داں کے لیے 'واقعے' سے زیادہ اہمیت کسی اور شے کی نہیں ہوتی۔ حقائق (Facts) تو تاریخ کو صرف قابلِ یقین بنانے کے لیے ایک لازمی شرط کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتے۔

مگر افسانہ نگار کا واسطہ 'حقائق کی صورت حال' (State of facts) سے زیادہ ہونا چاہیے۔ ویسے بھی عام انسان کی زندگی میں واقعات کم اور صورت حال زیادہ ہوتی ہے، اگرچہ کبھی کبھی واقعے پر صورت حال کا گمان گزرتا ہے اور 'صورتِ حال' واقعے کا چولا بھی پہن سکتی ہے۔

فکشن کا مقصد چاہے جو بھی تسلیم کرلیا جائے مگر اس بات سے انکار کرنا مشکل ہے

کہ وہ بصیرت کے ساتھ ساتھ تفریح بھی فراہم کرتا ہے۔ تفریح کو میں بہت حقیر شے سمجھنے کی جسارت نہیں کرسکتا۔ ادب کا سنجیدہ سے سنجیدہ قاری بھی تفریح کا ایک تصور بہرحال رکھتا ہے۔ ایک اور غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ بصیرت اور 'سچ' اتنی اضافی چیزیں ہیں اور اِن میں اتنے رنگ پوشیدہ ہیں کہ یہی اضافیت انسانی زندگی کا ایندھن بنی ہوئی ہیں۔ کسی ایک واحد 'سچ' یا 'صداقت' کا تصور بے حد ٹھس ہے اور اس کا کوئی رشتہ کم از کم فکشن سے قائم نہیں کیا جاسکتا۔ سچ کے اِس اضافی پہلو کے بارے میں ہی 'کیتھرین مینسفیلڈ' نے لکھا تھا:

''آخرکار سچ ہی ہے جو حاصل کرنے کے لائق اکلوتی شے ہے۔ یہ محبت سے زیادہ جوشیلا، مسرت افزا، گرمی سے بھرپور اور برانگیختہ کرنے والا ہے۔ یہ کبھی ناکام نہیں ہوسکتا۔''

میرے خیال میں یہ جو شاعری، مذہب، فلسفہ اور تصوف اور یہاں تک کہ کبھی کبھی سائنس کو سہل پسندی سے کام لے کر آپس میں ہم پلہ یا ہم آہنگ قرار دے دیا جاتا ہے، وہ کچھ اِس سبب سے ہے کہ ان سب کی صداقتیں بڑی آسانی سے ایک واحد ''مطلق العنان صداقت'' کہی جاسکتی ہیں۔ صداقت کی اس جابرانہ شخصیت اور کردار سے بچنے کے لیے ہی فکشن وجود میں آیا ہے، اِس لیے فکشن ''جھوٹ'' بھی نہیں ہے کیونکہ یہ کسی 'واحد سچ' کی ڈکٹیٹرانہ شخصیت اور اُس کے آہنی بازوؤں سے نکل کر آزاد ہونے جیسا ہے اور یہ آزادی ایک طرح کی عظیم اور ابدی مکتی ہے، ایک لافانی موت۔

فکشن میں شاعری کی طرح، مذہب کی طرح اونچے منبر سے بات کرنے کے تمام امکانات ختم ہوچکے ہیں۔ حال ہی میں پرتگال کے عظیم شاعر 'فرنانڈو پیوا' کی موت کے بعد جب اس کا صندوق کھولا گیا تو اُس میں سے ایک ڈائری برآمد ہوئی۔ اس ڈائری میں 'فرنانڈو پیوا' نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ایک مکمل دنیا میں نثر کے علاوہ اور کوئی کلا نہ ہوگی۔ اس دنیا میں شاعری شاید صرف بچوں کے لیے ہوگی جو اُنھیں نثر کے لیے تیار کرے گی۔''

آگے چل کر وہ یہ بھی کہتا ہے:

''گرامر یعنی قواعد اور صرف و نحو (Syntax) ہی سب کچھ ہے۔ سوجھ بوجھ اور امتیازات قائم کرنے کی صلاحیت۔ اس کے بنا کوئی بھی مستحکم جذبہ ممکن نہیں۔''

اگر ہم موجودہ زمانے پر غور کریں تو پائیں گے کہ ایک طرف تو عام انسانی زندگی میں کوئی واقعہ ہوتا ہی نہیں یا اہمیت نہیں رکھتا، دوسری طرف اجتماعی اعتبار سے دنیا اب اِتنے واقعات، اصلی واقعات اور خبروں سے بھری ہوئی ہے کہ عام آدمی کے حواس اور اعصاب اِس سے متاثر ہی نہیں ہوتے۔ افسانے کو اگر ہم بہ طور ادبی صنف زندہ رکھنا چاہتے ہیں تو اُس میں صرف اپنے تجربات بیان کر سکتے ہیں یا اُن کی تشریحات پیش کر سکتے ہیں۔ یہ تشریحات زندگی کی تھوڑی بہت کامیاب یا ناکام تفسیر ہو سکتی ہیں اور اُنھیں تھوڑا سا من گھڑت بنا کے کسی کردار کے چوکھٹے پر پیش کیا جا سکتا ہے ورنہ واقعات تو اپنی تاثیر کھو چکے ہیں۔ یہ بڑی قابلِ رحم صورت حال ہے کہ بھیانک سے بھیانک اور دردناک سے دردناک واقعہ بھی ہمیں پرچھائیں کی طرح نظر آتا ہے۔ ہم بے حس، بُھس اور احمق ہوئے جا رہے ہیں۔ ٹیلی ویژن نے جس طرح ہمارے ذہنوں کو غبی بنایا ہے اور واقعات کی جس باڑھ سے ہمارا سامنا ہے اُس کے مقابلتاً ہم اپنے حافظے کو پیچھے چھوڑ بیٹھے ہیں۔ اسی کو میلان کنڈیرا، فراموشی کا عمل کہتا ہے۔

حقائق کی صورتِ حال کو ہمارے یہاں تقریباً ہر دور میں نظر انداز کیا گیا۔ کافکا، سے متاثر ہونے کا ڈھونگ تو ہمارے بہت سے افسانہ نگاروں نے رچایا مگر افسوس تو یہ ہے کہ کافکا کا سارا فکشن جو دراصل ایک انسانی وجودی صورت حال کا دریافت کرنا تھا، اُسے بھی 'واقعہ' ہی سمجھ لیا گیا۔ اگر ہمارے زیادہ تر افسانہ نگاروں نے 'واقعے' کی تلاش

میں اپنے گھر کی دیواروں پر سیڑھیاں لگا کر گلی کوچوں اور دوسروں کے گھروں میں تا کا جھانکی نہ کی ہوتی تو سیکنڈ ہینڈ تخلیقیت کا ایک بڑا ریلا آنے سے روکا جا سکتا تھا۔ مختلف صورتِ حالات میں اگر کوئی نئی انسانی وجودی جہت 'دریافت' کرنے کا رجحان یا عمل بھی پسند کر لیا گیا ہوتا تو حالات اتنے مایوس کن نہ ہوتے۔

یہ تو ٹھیک ہے کہ کسی صورت حال میں انسانی رویے کی مختلف اور نئی جہات دریافت کرنے کا کام آسان نہیں مگر ناممکن بھی نہیں، لیکن ہوا یہ کہ سیکنڈ ہینڈ تخلیقیت نے مکھی پر مکھی بٹھانے کا کام جس طرح کیا اُس کا انجام یہ مکھیوں کا اتنا بڑا ٹیلا ہے جس کے اُس پار کہانی ہے اور اِس پار ہم ہیں۔ واقعات ہمارے سر کے اوپر ہوائی جہاز کی طرح گزر رہے ہیں جن کا شور مکھیوں کی بھنبھناہٹ سے زیادہ نہیں ہے۔

واقعہ اہم ہو تو زبان کا کام آسان ہو جاتا ہے، پھر آپ زبان کو مسخ بھی کر سکتے ہیں اور اُس کے پیروں میں مہندی بھی لگا سکتے ہیں، جس سے وہ وہاں نہ جا سکے جہاں اُسے جانا تھا اور وہ نہ دکھا سکے جو اُسے دکھانا تھا، مگر حقائق کی صورتِ حال بیان کرنے کے لیے تو صرف زبان ہی ہیرو ہوتی ہے جسے ایک اندھی سُرنگ کا سفر کرنا ہوتا ہے۔ اُس کے ساتھ ساتھ مصنف یا قاری کو بھی یہ سفر کرنا پڑتا ہے۔ زبان کا تعاقب کرتے ہوئے مصنف اور قاری، کبھی کبھی یہ دونوں ایک بھی ہوتے ہیں۔ زبان اِس سفر سے واپس نہیں آتی۔ وہ اس سُرنگ میں کہیں کنڈی مار کر بیٹھ جاتی ہے۔ معنی کو وہیں، اُسی جگہ سمیٹے ہوئے سب کچھ جو وہ کہہ نہیں سکتی اُسے دکھاتے ہوئے، روشن کرتے ہوئے۔ اِسی روشنی سے سُرنگ کا دوسرا دہانہ نظر آتا ہے جس سے ہو کر قاری اور مصنف باہر آتے ہیں اور کھلی ہوا میں سانس لیتے ہیں۔

کوئی بھی تخلیق صرف تخلیق ہی نہیں ہوتی وہ خالق بھی ہوتی ہے، کیونکہ وہ نہ صرف قاری میں بلکہ خود اپنے مصنف کے باطن میں بھی ایک نئی اور دوسری دنیا کی تعمیر کرنے

کا کام بھی انجام دیتی ہے۔ فکشن یہ کام زیادہ واضح انداز میں انجام دیتا ہے۔ شاعری اور موسیقی بھی یہی کرتی ہے مگر اُس کی ماہیت کچھ کچھ روحانی غذا کی مانند ہوتی ہے۔ غذا کا وقفہ کم ہوتا ہے۔ ایک دنیا ہمارے اندر بلبلے کی طرح بنتی اور مٹتی رہتی ہے۔ ہمارے قدم سرشاری میں اوپر کی طرف اٹھتے ہیں پھر زمین پر آجاتے ہیں مگر کہانی یا ناول ہمیں مکمل طور پر بدل دینے پر بھی قادر ہیں۔ اگرچہ تبدیلی کا یہ عمل بہت خاموشی کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں اِن مسائل پر جتنا غور ہونا چاہیے تھا، وہ نہیں ہوا ورنہ 'ملارمے' کی یہ بات کسے یاد نہ ہوگی:

''سنگیت میں ہی اسرار نہیں ہوتا، ادب میں بھی ہوتا ہے۔''

ستم ظریفی یہ ہے کہ تمام ادبی بحثیں، ادبی محفلیں اور تقریباً پورا ادبی منظر نامہ اوسط درجے کے لکھنے والوں کے ذریعے ہی تشکیل پاتا ہے۔ یہ ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے۔ خراب لکھنے والے ''ایک دو اچھے'' لکھنے والوں کو ہمیشہ حاشیے پر دھکیل دیتے ہیں۔ بہت آگے چل کر جب کوئی ایماندار ادبی مؤرخ تاریخ لکھنے بیٹھتا ہے تو ''ایک دو اچھے'' نام بھی اُس کے کاغذ پر اُتر آتے ہیں، مگر اِس سے عمومی صورتِ حال میں کوئی تبدیلی نہیں واقع ہوتی۔ اردو افسانہ اس کھینچا تانی کا شکار تو ہمیشہ سے تھا، اب یہ رجحان زیادہ بڑھ گیا ہے۔ افسانے کی ''زبان'' لکھنے والے کو طنز و تمسخر کا نشانہ اب زیادہ ہی بنایا جانے لگا ہے۔

ابھی زیادہ زمانہ نہیں گزرا جب کہانی میں وحدتِ تاثر کو بہت اہمیت دی جاتی تھی مگر وحدت پلاٹ سے ہی نہیں، موضوع سے بھی ممکن ہے۔ اس بات کو سنجیدگی سے نہیں سوچا گیا کہ موضوع یا پلاٹ کوئی بھی شے زبان سے باہر نہیں ہے۔ جس وقت تجریدی علامتی کہانی کا طوطی بول رہا تھا اُس وقت بھی ہم یہی غلطی دہرا رہے تھے۔ ایک تو یہ کہ تجریدی کہانی لکھنے کے لیے زبان کی توڑ پھوڑ کی کوئی ضرورت ہی نہ تھی۔ (راب

گریئے کے 'نئے ناول' کی کھوج بھی کوئی بہت اہم بات نہ تھی اور اب وسطی امریکہ کے فکشن نے اِس کے کیسے چیتھڑے کیے ہیں، یہ کسی سے پوشیدہ نہیں) کیونکہ تجریدی یا علامتی کہانی اپنے باطن میں تجریدی نہیں تھی۔ اس کی سیاسی، سماجی علامتیں اور سروکار بڑے واضح تھے۔ کوئی ایسا نیا اور انوکھا تجربہ نہیں تھا جس کے لیے زبان کو مسخ کیا جائے یا اُس کے لیے کسی 'نجی زبان' کا تصور کرلیا جائے۔ نجی زبان کے تصور کو ونگسٹائن نے کس طرح رد کیا ہے، اس کا ذکر پہلے ہی آچکا ہے۔

یہاں اگر تھوڑا سا ''ہُسرل'' کو بھی یاد کرلیا جائے تو بہتر ہوگا۔ ''ہُسرل'' کی مظہریات دراصل 'برینٹانو' کے نظریے پر مبنی ہے۔ برینٹانو کا نظریہ یہ ہے کہ شعور کو ہمیشہ کسی نہ کسی موضوع کی تلاش ہوتی ہے۔ اس موضوع کو پکڑنے کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ ہم شعور سے باہر جائیں۔ اگر ہم شعور کی بنیادی اور خام ہیئت (Primordial Form of Consciousness) کی تشریح کریں تو اُس میں اس کا موضوع بھی صاف ہوکر سامنے آجاتا ہے۔ یہ ''موضوع'' پوری طرح سے ''معروضی'' ہوگا، کیونکہ وہ ابھی معمولی سے معمولی انداز میں بھی مسخ نہیں کیا گیا ہے اور اس نے اپنی موضوعیت کو ذرا بھی صدمہ نہیں پہنچایا ہے۔ ہُسرل نے بھی یہی کیا ہے بلکہ اس کے لیے انھوں نے باقاعدہ ایک مظہریاتی طریقہ بھی ایجاد کرڈالا ہے جسے Phenomenological Reduction کا نام دیا گیا ہے۔

اس طریقے کی تفصیل میں جانے کا نہ موقع ہے اور نہ محل، بس اتنا عرض کرنا کافی ہے کہ ہُسرل شعور کو اس کے خالص شکل و روپ میں گرفت میں لانے کے لیے یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ ہم اپنے اُن تمام مفروضوں کو قوسین میں رکھ دیں جو ہم نے پہلے ہی سے بنا رکھے ہیں۔ یہ مفروضے شعور کی خالص شکل سے متعلق نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر مادّے یا رُوح میں یقین رکھنا وغیرہ۔

ہُسرل کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے یہ بتایا کہ کسی خیال یا فکر کی معنویت کی اساس وہ احساس ہے جسے اُس کی خالص شکل میں ہی دیکھا جاسکتا ہے۔ لسانی فلسفے کے میدان میں معنی کو تشکیل دینے میں ہُسرل کی مظہریات بہت مددگار ثابت ہوئی۔ Hermeneatics یعنی مذہبی کتابوں کی تفسیر کا علم اور فن بھی اِس سے متاثر ہوا ہے۔

مگر ہُسرل کے ساتھ وٹگنسٹائن کا ٹکراؤ بڑا دلچسپ ہے۔ یہ ٹکراؤ بیانیے کی اہمیت کو سمجھنے میں بڑا مددگار ثابت ہوسکتا ہے، کیونکہ ہُسرل کے مطابق شعور ہمیشہ کسی نہ کسی شے (موضوع) کا ہی ہوتا ہے۔ یعنی ایک طرح سے کہنا چاہیے کہ شعور اپنے موضوع کو جاننا بھی چاہتا ہے۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعور میں ایک کھائی نمودار ہو جاتی ہے اور وہ خود کو یعنی اپنی وحدت کو دوئی میں تقسیم کر دیتا ہے۔ اس طرح شعور کی ایک قسم وہ ہے جو اپنے موضوع کا علم حاصل کرتی ہے۔ دوسری طرف موضوع خود بھی کوئی ٹھوس شے نہیں بلکہ 'شعور' ہی ہے اور تیسرے یہ کہ شعور میں یہ شعور بھی ہے کہ اُسے اپنے موضوع کا 'شعور' ہے۔

وٹگنسٹائن کا کہنا تھا کہ شعور میں ایسا کچھ نہیں ہے جو زبان میں نہ ہو۔ شعور زبان کا دوسرا اور مخفی نام ہے۔ اس طرح زبان کو 'کچھ جاننے' کی نہیں بلکہ 'اپنے ہونے' کی زبان بننے کے امکانات پر غور کرنا چاہیے۔ ''اپنے ہونے'' یا اپنے وجود کے شعور کی زبان ہی کہانی میں ایک غیر صفاتی معنی کی گونج پیدا کر سکتی ہے۔ کچھ جان لینے یا حاصل کر لینے کی ہوس رکھنے والی مسخ شدہ زبان اس غیر صفاتی خالص معنی تک کبھی نہیں پہنچ سکتی۔

کہانی لکھتے وقت ادیب کو سب سے بڑی غلط فہمی یہی ہوتی ہے کہ وہ جو لکھ رہا ہے اسے معروضی انداز میں جان بھی رہا ہے یا جو جان رہا ہے اسے معروضیت کے ساتھ لکھ رہا ہے، مگر دراصل ایسا ہوتا نہیں ہے اور اسی لیے 'کہانی' کی زبان کسی دوسری ''بلا'' کی زبان بن جاتی ہے۔ کہانی کے نام پر کوئی میز، کوئی مکان یا کوئی پہاڑ بنا کر

کھڑا کر دیا جاتا ہے۔

جرمنی کے سخت گیر نقاد ''مارسل رائخ'' نے اپنی کتاب "The author of himself" میں ایک بڑا دلچسپ جملہ لکھا ہے: ''ادیب اپنی تخلیقات کے بارے میں اتنا ہی جانتے ہیں جتنا کہ پرندے 'علمِ طائرات' کے بارے میں۔''

اگر ''لوزا'' کے اُس ناممکن جانور کی بات کو پھر یاد کیا جائے تو بھی ہماری توجہ اِس نکتے کی طرف مبذول ہوتی ہے کہ زبان کو ''اپنے ہونے'' کی زبان ہونا چاہیے۔ یہ ''اپنا ہونا'' ایک کورا تجربہ ہے مگر اِس کورے تجربے کو ایک شکل دینا پڑتی ہے۔ کہانی لفظوں کی سچائی میں ہے۔ سارے تجربوں اور ساری صداقتوں کو لفظوں میں سچی اور بااعتبار بنانا ہی کہانی لکھنا ہے۔ یہ نکتہ دلچسپ سے خالی نہیں ہے کہ ہندی میں لفظ 'شبد' ناد سے نکلا ہے اس لیے ''لے'' (Tone) ہی وہ خاص شے ہے جو زبان میں ایک قسم کی ''لے کی قواعد'' یعنی Tone sysntax کی تشکیل کرتی ہے۔ یہ اپنے سے ہی بنائے گئے متھک سے دل میں لفظوں کی 'قواعدِ معنیٰ' سے الگ ایک ناقابلِ بیان اور غیر صفائی معنیٰ کی آہٹ پیدا کر دیتی ہے، مگر یہ تب ہی ممکن ہے جب زبان کو اس کی اپنی آزادی دے دی جائے تاکہ جو وہ کہہ نہ سکے اس کی جھلک ضرور پیش کر دے۔

افسانے میں کردار نگاری اہم ہے یا پلاٹ یا مکالمہ؟ یہ سب بعد کی باتیں ہیں۔ ان سب میں زبان کا لہو ہی رواں دواں ہے۔ یہاں بھی Tone syntax ہی ہے جو اسے متعین کرتا ہے کہ کہانی میں کیا کہا جا رہا ہے۔ کردار نگاری میں اس لے یعنی Tone sysntax کے کرشمے تو معمولی سے معمولی موضوع کو بھی حیرت انگیز طور پر اہم بنا دیتے ہیں۔

یاد رکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ کسی بھی ادبی فن پارے میں محض زبان ہی وہ شے ہوتی ہے جو سماج اور اس کے مابین ایک مکالمے کو قائم کرتی ہے۔ میں تو اس گالی کو اپنے

لیے قبول کرتا ہوں کہ ادیب کا تخلیقی کام سماج کے لیے نہیں ہوتا ہے۔ (لکھنا تو اکیلا ہو جانے کا دوسرا نام ہے) مگر اس کی تخلیق جس زبان میں اپنی شکل وصورت کو اختیار کرتی ہے، اس کے الفاظ، علامتیں، حافظہ، قواعد اور صرف ونحو سب مل کر اسے صرف ادیب کی نجی جاگیر نہیں رہنے دیتے اور اُسے مکالمے کی ایک ایسی صورتِ حال میں تبدیل کر دیتے ہیں جو کوئی بھی سماج لازمی طور پر اپنے سے، اپنے ماضی اور اپنے حال سے کرتا ہے۔ تخلیق اپنی ''زبان'' کے ذریعے ''سماج کی زبان'' کو لگاتار صدمہ پہنچاتی ہے اور اس کی ریاکاری یا منافقت پر چابک مارتی ہے۔

مشہور اور مایۂ ناز ہندی ادیب نرمل ورما کی تحریر سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''جب تک سماج خود اپنی بھاشا کو بدل یا مٹا نہیں دیتا، تب تک فن پارہ خود کو اس تک پہنچاتا ہی رہتا ہے۔ کبھی کبھی لامحدود زمانوں تک۔ اس طرح ہم اس انوکھے نتیجے تک پہنچتے ہیں کہ وہی تخلیق لافانی ہوتی ہے جسے کوئی سماج مکمل طور پر اپنے میں جذب نہیں کر پاتا یا اپنا نہیں پاتا۔ وہ تخلیق کبھی اہم نہیں ہوتی جسے سماج فوری طور پر اپنا لیتا ہے، اسے پوری طرح بھوگ لیتا ہے۔ اس سال کے بیسٹ سیلر اگلے سال کسی کو یاد بھی نہیں رہتے۔ ایک عظیم تخلیق وہ پیاس ہے جو کبھی نہیں بجھتی اور بچی رہتی ہے۔ کیا ہم گیتا میں کرشن کے سپنوں اور ناولوں میں کافکا اور دوستو فسکی کے کابوسوں کو اپنا پاتے ہیں؟ نہیں اپنا پاتے اور اس لیے ہر نسل کا قاری بار بار ان کی طرف جاتا ہے۔ یہ افسوس کرنے کی بات نہیں ہے کہ سماج اور ادب کے درمیان ایک وقفہ، ایک دوسری اور ایک کٹاؤ ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ ہم درمیان کی اس کھائی کو جس دن پاٹ لیں گے، اُس دن ادب ختم ہو جائے گا اور ادیب اپنا قلم توڑ کر کسی دوسرے پیشے کی کھوج میں نکل کھڑا ہوگا۔''

فن پارے کی زبان فن پارے کو ایک روحانی تجربے میں بدل سکتی ہے اور اس

لیے ہر ادبی تخلیق ایک وسیع فلسفہ بھی بننے کا دعویٰ کر سکتی ہے۔ جو لوگ دریدا کے قائل ہیں (میں بھی ان میں سے ایک ہوں) وہ اس بات سے بھی بخوبی واقف ہوں گے کہ وہ ادب اور فلسفے کے درمیان ہی بھٹکتے رہے۔ دونوں میں سے کسی ایک کو چھوڑتے ہوئے ہمیشہ اُنھیں قباحت اور پریشانی محسوس ہوئی۔ دریدا قبول کرتے ہیں کہ اُنھیں ابتدا سے ہی اُس طرف جانے کی شدید خواہش تھی جہاں تحریر کو واضح طور پر نہ تو 'ادب' کہا جا سکتا ہو اور نہ فلسفہ۔

(بعد میں بے چارے دریدا اُدھر کو بھی چلے گئے جہاں سے آج اُن کا یک رُخا اور سرسری مطالعہ کیا جاتا ہے اور اُن کے نظریات کی وہ عبرت ناک تشریح پیش کی جاتی ہے جس کی وجہ سے ادب کا ایک بڑا حلقہ اُن کا مضحکہ اڑاتا رہتا ہے۔)

تحریر کے ایسے مقام دراصل خاموشی کے علاقے (zones of silence) ہیں۔ اس علاقے کی زمین سے پیر چھوتے ہی ایک روحانی تجربہ ہمیں چھوتا اور گزرتا رہتا ہے۔ دریدا جب سولہویں صدی کے شیکسپیئر کے ڈرامے ''رومیو اور جولیٹ'' کے متن کا نئے سرے سے اور نئے انداز سے مطالعہ کرتے ہیں تو وہ دراصل اِن ''خاموشی کے علاقوں'' پر ہی اپنی اُنگلی رکھ رہے ہیں جن کو تاریخیت نے دوسری طرح سے معنی خیز بنا کر متن کو دوبارہ پڑھنے اور دہراتے رہنے کے امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں تحریر ادب اور فلسفے کے دونوں کناروں کو چھو چھو کر گزرتی رہتی ہے۔ وہ شاید اِن میں سے کچھ نہیں ہوتی۔ وہ اِن دونوں سے بڑی کوئی شے ہوتی ہے۔ ناقابلِ گرفت مگر زبان کی خاموشیاں اپنے پُر اسرار آئینے میں اِس کا عکس دِکھا دِکھا کر ہمیں کبھی پُر مسرت اور کبھی خوف زدہ کرتی رہتی ہیں۔ فکشن کو اِن عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہونا چاہیے۔

نرمل ورما کی ایک تحریر سے مندرجہ ذیل اقتباس پیش ہے:

"جب ہم اپنی کہانی میں لکھتے ہیں 'وہ ستمبر کی شام تھی۔ میں اُس سونی سڑک پر چلا جا رہا تھا'، تب اس سطر کے لکھے جانے کے ایک دم بعد کچھ ایسا ہو گیا ہے جو اُس شام سے باہر ہے۔ اُس سونی سڑک سے الگ ہے۔ لفظوں نے اُس شام کو بنانے میں اپنی ایک الگ مورت گڑھ لی ہے جس کا مقدر اُس شخص کے مقدر سے الگ ہے جو "میں" ہوں۔ اِس جملے کا اب اپنا ایک الگ ایکانت ہے۔ اصل زندگی میں وہ شام ادھوری ہے جو آدمی سونی سڑک پر چل رہا ہے، وہ چند لمحوں میں ہی اس سونی سڑک کو پار کرے گا اور ہماری آنکھوں سے اوجھل ہو جائے گا۔ کوئی بھی فن پارہ بس اِس نقطے سے حقیقت سے الگ ہو جاتا ہے۔ وہ اِس شخص کو اپنی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے دیتا۔ ستمبر کی وہ شام بیت کر رات نہیں بنتی۔ اس صورتِ حال کو ایک فوری سچ سے ہم آہنگ کرنے کے لیے اُسے حقیقت سے جدا کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اِسی لیے کچھ دیر تک وہ آدمی، وہ شام، وہ سونی سڑک بھونچکے سے ٹھٹکے رہتے ہیں۔ زمان و مکان کی حدوں سے پرے۔"

کسی بھی یاد کو بغیر لفظوں کے سہارے دوبارہ زندہ کر دینا ہو بہو ویسا ہی ہے جیسا کہ وہ اس لمحے تھی جب اُس کے لیے لفظ نہیں بنے تھے۔ یہی وہ خاموشی ہے جس سے آرٹ کا جنم ہوتا ہے۔ یہی وہ خاموش علاقہ (Zone of silence) ہے جہاں وجود کی جگہ شعور ہے اور شعور کی جگہ زبان کی ایک پراسرار چپ۔

اپنے چپ چپ رہنے میں نہ جانے کیا کیا دِکھاتی ہوئی، چھلکاتی ہوئی جلتی بجھتی ماچس کی تیلیوں کی طرح زبان۔

یہودا امی خائی نے کہا ہے:

"میرے اندر آتما وہ ایک آخری بدیسی زبان ہے جو میں سیکھ رہا ہوں۔"

کہانی کاروں کو بھی اِس آخری باہری زبان کو سیکھنا ہے۔ ویسے تو وہ ہر فن میں طاق

ہو گئے ہیں۔ سب کچھ سیکھ گئے ہیں۔

فن پارے کی اندھی سُرنگ میں آہستہ آہستہ بد بداتی ہوئی، خاموش سی، گم صم سی، جانے کس تجربے سے افسردہ اور تھکی تھکی سی یہ رُوح کی زبان، ایک آخری بدیسی زبان!

اِس طرح کہانی خوش کرنے والی چیز نہیں ہے۔ وہ کوئی کنسرٹ نہیں ہے جسے ایک بار دیکھ کر تالیاں بجا کر اُس سے چھٹکارا حاصل کرلیا جائے۔ کہانی لکھنے والے کو جب اِس آخری بدیسی بھاشا کے حروف اور جملے سمجھ میں آنے لگتے ہیں تو وہ ایک طرح سے 'موت' کو لکھنے جیسا ہے۔ وجود اور روح کی زبان ہمیشہ اپنی گرامر، اپنی صرف ونحو 'موت' میں ہی پیوست رکھتی ہے۔ اپنا عرفان حاصل کرلینا دراصل اپنے جیسا ہی ہوجاتا ہے اور یہی ''موت'' ہے، اِسی لیے ہندوستان کی تمام قدیم کہانیاں اِسی موت کو بار بار دہراتی ہیں۔

کہانی اور موت کا یہ دھاگہ زندگی کو اپنے چاروں طرف، اپنے سے ہی بُنتا ہے اور موت کو بلاوا دیتا ہے۔ موت اپنے چاروں طرف کہانی بُنتی ہے جس کا نام زندگی ہے۔ زندگی کبھی مکمل اور مطلق نہیں ہوتی، کیونکہ اُس کے پاس لفظ ہیں اور لفظ ہمیشہ آدھے ادھورے ہی رہتے ہیں اور اس طرح یہی وہ ''نامکمل پن'' ہے جو 'متن' کو گڑھتا ہے اور معنی؟ معنی؟

تو رِگ وید (x18/4) ہمیں یہ خبر دیتا ہے۔

''یہ اس مارگ کا نام ہے جسے ہم مرن کے نام سے جانتے ہیں۔''

اور یہ خاموشی ہے۔

''لورکا'' کے ڈرامے 'Blood wedding' میں موت کا مددگار چاند ہے۔ چاند موت سے التجا کرتا ہوا کہتا ہے:

"But let them be a long time a day dying, so the blood will glide it delecate hissing between my fingers. Look how my ashen valleys already are waking in longing for their fountain at shudding gushes."

تو پھر کہانی کار کیا کرے؟

اس الم ناک اور بھیانک صورتِ حال سے میں بھی دوچار ہوں۔ اس آخری باہری زبان کو سیکھنے کے لیے اس مارگ پر چلنا ہے۔ جس کے لیے حوصلہ اور جگر میرے پاس نہیں ہے۔ خوف اور افسوس کے اِس لمحے میں میں بس الجیریا کے جدید شاعر محسن عدنان کی نظم کی یہ سطریں تحریر کر سکتا ہوں:

''خوف سے بولے گئے ایک لفظ میں

میں صرف چاہتا ہوں

اپنی خاموشی

میں مانگ کرتا ہوں اپنے ناپ کی ایک زبان کی۔''

☆—☆—☆

آفتابِ زمین:
مصحفی کے مطالعے کی ایک نئی جہت

شمس الرحمٰن فاروقی کے شاہکار افسانے ''آفتابِ زمین'' پر کچھ عرض کرنے سے پہلے میں یہاں فاروقی کی تحریر کردہ ایک عبادت درج کرنا چاہوں گا۔

''اردو کی حد تک تو مالک رام میرے پیش رو یا رہنما تھے۔ گیان چند جین نے بعد میں مرزا فرحت اللہ بیگ کے نیم تاریخی بیانیے، دہلی کی آخری شمع کی طرف توجہ دلائی کہ فرحت اللہ بیگ کو اردو میں ادبی، تاریخی افسانے کا موجد کہہ سکتے ہیں۔ میں اس بات سے متفق ہوں لیکن فرحت اللہ بیگ کے متن کا اثر مجھ پر بہت گہرا نہ تھا۔ ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنا بیانیہ لکھتے وقت 'دہلی کی آخری شمع' کی بھی جگہ میرے تحت شعور میں تھی۔'' (دیباچہ، سوار اور دیگر افسانے)

شمس الرحمٰن فاروقی کے ان جملوں کو بصد احترام قبول کرتے ہوئے بھی مجھے ان سے قدرے اختلاف کا حق حاصل ہے، کیونکہ اگر اس نظر سے دیکھا جائے تب تو ملا وجہی کی قطب مشتری سے اس ادبی رجحان کا سلسلہ بڑی آسانی سے جوڑا جا سکتا ہے۔ مثنوی ایک قسم کا منظوم فکشن ہی تو ہے۔ دوسری طرف فاروقی کے ان تاریخی، تہذیبی افسانوں سے پہلے قاضی عبدالستار وغیرہ بھی اس میدان میں تھوڑی بہت طبع آزمائی تو

کر ہی چکے تھے۔ اس کے علاوہ اردو کے ان مقبول عام ادیبوں کو بھی نظر انداز کرنا مشکل ہوگا جو پچاس اور ساٹھ کی دہائی میں تواتر سے تاریخی، تہذیبی موضوعات پر لکھ رہے تھے۔ رئیس احمد جعفری، قیسی رامپوری اور ضیا عظیم آبادی کے نام آسانی سے لیے جاسکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان مقبول عام ادیبوں کی ترجیحات غیر ادبی تھیں اور ادب عالیہ سے ان کا کوئی لینا دینا بھی نہیں تھا مگر ان کی تحریروں نے اردو کے عام، کم پڑھے لکھے اور تفریح کے شائق قاری کو ایک سطحی قسم کے اور مسخ شدہ تاریخی تہذیبی ماحول کے ذائقے سے روشناس ضرور کرایا تھا، اس لیے میرے ساتھ یہ مسئلہ بہر حال درپیش ہے کہ فاروقی کے ان تمام افسانوں کا (جو سوار اور دیگر افسانے میں شامل ہیں) پیش رو کسے قرار دیا جائے؟

دراصل حقیقت تو یہ ہے کہ فاروقی کے ان افسانوں کا پیش رو کوئی ہے ہی نہیں۔ اس طرح فاروقی ان تہذیبی، تاریخی افسانوں اور اس خاص قسم کے 'بیانیہ' کے موجد اور خاتم دونوں کہے جاسکتے ہیں۔

یہ افسانے ماضی کے افسانے ہیں۔ ماضی میں ہمیشہ ایک پراسرار قسم کی دھند بھی شامل ہوتی ہے۔ فاروقی کا کمال یہ ہے کہ پراسرار دھند ان کے اِن تمام افسانوں میں شامل حال رہتی ہے، یہاں تک کہ وہ اس اچھوتے بیانیہ کا ایک نادیدہ عنصر بن کر ہماری سانسوں میں تیرنے لگتی ہے۔ یہ کوئی سطحی قسم کی حقیقت نگاری یا فوٹوگرافی نہیں ہے۔ خاص بات تو یہ ہے کہ محض ماضی کی تصویر کشی بھی نہیں ہے۔ یہ تو دراصل ماضی کو از سر نو زندہ کرنے جیسا ہے۔

مگر ٹھہریئے، کیونکہ جب کوئی بھی شے دوبارہ زندہ کی جاتی ہے تو وہ اپنے حصے کی اداسی، افسردگی اور ایک پراسرار روشنی اپنے ساتھ لے کر واپس آتی ہے۔ میں اس کیفیت کو ناسٹیلجیا (Nostalgia) سمجھنے کی حماقت نہیں کرسکتا۔ ناسٹیلجیا تو ایک بچکانہ

جذبہ ہے جس میں ماضی سے ایک طویل فاصلے کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ناسٹیلجیا کا ماضی ہم سے بہت دور نہیں گیا ہوتا ہے۔ وہ شعوری طور پر ہمارے احساس اور ادراک میں بھی شامل رہتا ہے۔ ''ناسٹیلجیا'' کی اداسی میں دبیز پن نہیں بلکہ ایک قسم کا اُتاولا پن ہوتا ہے۔ اس اداسی کی سطح 'یاد' سے بہت اوپر نہیں اٹھ پاتی۔

لیکن فاروقی کے ان افسانوں کی اداسی اور اسرار کی تہہ بہت دبیز ہے۔ یہ زمان اور مکان کے ایک طویل دھندلے فاصلے پر مبنی ہے۔ یہ انفرادی شعور کی خوش فعلی نہیں ہے، بلکہ ایک پوری قوم، پوری تہذیب کے اجتماعی لاشعور اور نسلی حافظے سے تشکیل پا کر وجود میں آئی ہے۔ فاروقی کے 'بیانیہ' میں یہ کرشمہ کس طرح رونما ہوا، اس پر جتنی بھی حیرت کی جائے یا داد دی جائے تو کم ہے۔ ایسی کوئی روایت ہمارے ادب میں پہلے سے موجود نہ تھی۔ اُن کے بیانیہ کی غیر معمولی طاقت اور اثر انگیزی سے ہی یہ معجزہ ممکن ہو پایا ہے۔ اگرچہ ہمارے فکشن میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور نیر مسعود کے حوالے سے بھی اجتماعی لاشعور اور نسلی و تہذیبی کھائیوں کی بات ہوتی رہی ہے، مگر فاروقی کے بیانیہ کی جیسی ناقابل تشریح کیفیت اور ناقابلِ یقین قوت کا ذکر میں نے مندرجہ بالا سطور میں کیا ہے، وہ چیزے دیگر ہے۔

ایسی چیزے دیگر کو میں کسی اور لمحے کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ یہاں صرف ضمنی طور پر اس کا تذکرہ ناگزیر تھا۔ سرِ دست میرے سامنے فاروقی کا افسانہ 'آفتابِ زمیں' ہے جس کے حوالے سے میں چند باتیں بصد احترام عرض کرنا چاہوں گا۔

اس افسانے کے مرکزی کردار اٹھارویں صدی کے ممتاز شاعر مصحفی ہیں۔ کسی تاریخی کردار کو مرکز یا موضوع بنا کر افسانہ لکھنا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہے، مگر افسانے کا بیانیہ ماورائے بیانیہ ہو کر اپنی قلب ماہیت ایک ایسے دریچے کی صورت میں کرے جس سے وہ پورا تہذیبی و سیاسی ماحول اور ایک گم گشتہ کائنات جھلک کر ہمارے وجود

کے نہاں خانوں میں روشنی بن بن کر اترنے لگے تو میرے خیال میں یہ ادبی تاریخ کا ایک ناقابلِ یقین واقعہ اور بڑی واردات ضرور بنتا ہے اور یہاں حقیقتاً ایسا ہی ہوا ہے۔ فاروقی کے اس افسانے نے ہمارے وجود میں ایک کھڑکی کھول دی ہے۔ اس کھڑکی نے اٹھارویں صدی کے لکھنؤ اور دہلی دونوں کو اپنے تمام سیاق وسباق اور جزئیات کے ساتھ اور اپنے مکمل تہذیبی رنگ کے ساتھ ہمارے سامنے جیتا جاگتا پیش کر دیا ہے۔

یہ ناقابلِ یقین حد تک توانا اور روشن منظرنامے ہیں۔ ان منظرناموں میں 'مصحفی' کا کردار ایک پینٹنگ کی طرح ابھرتا ہے۔ ایک ایسی پُر اسرار پینٹنگ جس کی تشکیل میں الفاظ نے سیّال رنگوں کا فریضہ انجام دیا ہے۔ 'مصحفی' کی شخصیت میں ایک خاص قسم کی سالمیت کے علاوہ جو ایک دبیز سی پُر اسرار دھند ہے، اس نے مصحفی کو ایک افسانوی کردار بننے میں بڑی مدد کی ہے۔ مصحفی کی شخصیت میر و غالب کی ہی طرح بے حد تہہ دار اور پیچیدہ تھی مگر آج ہم جس طرح میر اور غالب کی شخصیات سے واقف ہیں (اور اب شاید اس بات کا کوئی امکان بھی نہیں ہے کہ اُن کی شخصیات کو مزید کھنگال کر کوئی نئی جہت تلاش کیا جا سکے) اُس طرح مصحفی سے واقف نہیں ہیں۔ اُن کی دبیر شخصیت ہمارے لیے اب تک قدرے اجنبی ہی رہی تھی۔

فاروقی صاحب کا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے مصحفی کو ایک زندہ صورت میں اُن کے سالم وجود کو پیش کیا ہے، مگر اس سالمیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی انھوں نے اُس اسرار بھری دُھند کو نظرانداز نہیں کیا جو کہ دراصل مصحفی کی دلآویز شخصیت کی سب سے بڑی کشش بھی تھی۔ ہم مکمل انداز میں پہلی بار مصحفی کی شخصیت سے متعارف ہوئے ہیں۔

اگر کردار نگاری کے بارے میں سنجیدگی سے سوچا جائے تو جو کچھ 'افسانوی' (Fictional) ہے وہ 'اصل' (Real) نہیں ہوسکتا، مگر غور طلب یہ ہے کہ کوئی کردار 'کچھ نہیں' یعنی Nothing بھی تو نہیں ہوسکتا، لہٰذا یہ سوال ناگزیر طور پر پیدا ہوتا ہے

کہ ہم کسی بھی افسانوی بیانیے میں آخر کس دنیا کی تفتیش کے لیے نکلے ہیں؟ میں پھر کہوں گا کہ یہ فاروقی کی اچھوتی اور اعلیٰ کردار نگاری کا ثبوت ہے کہ انھوں نے ایک تاریخی اور حقیقی کردار کو Real اور Nothing دونوں جہات عطا کر کے اپنے بیانیے کو ایسی بیکراں وسعت بخشی ہے کہ اس میں پوشیدہ کائنات کی تفتیش میں نکلنے کے لیے پہلے ہم مجبور ہو جاتے ہیں اور اس کے بعد آہستہ آہستہ اس روشن، تاریک، سیّال اور پُراسرار دنیا میں کھو جانے کے لیے بھی۔

یوں تو اِس افسانے کے راوی کئی اشخاص ہیں۔ درباری مل وفا، مصحفی کی منکوحہ، حیات النسابی بی عرف بھورا بیگم اور افسانے کے آخری باب میں خود مصنف بھی راوی کا فریضہ انجام دیتا نظر آتا ہے، مگر جس طرح یہ مختلف اور تبدیل ہوتے ہوئے راوی بیانیے کو ایک غیر مرئی کلیت بخش کر اُسے ایک نامیاتی ہم آہنگی سے دوچار کراتے ہیں وہ خاصے کی شے ہے۔ یہ نامیاتی ہم آہنگی ہی مصحفی کے کردار کے تمام پہلوؤں کو بے نقاب کرتی ہے اور ساتھ ہی اُس پر پردہ بھی ڈالتی ہے۔ بے نقابی اور پردہ داری کا یہ عمل ہی 'مصحفی' کی دلکش شخصیت کو ایسی غیر معمولی اور قابلِ رشک کامیابی کے ساتھ ہمارے سامنے لانے کا محرک ثابت ہوا ہے۔

مصحفی ایک زندہ اور توانا جنسی جذبہ رکھنے والے شخص تھے۔ اُن کے لاشعور میں انسانی جبلتوں کی تنظیم وتہذیب تقریباً مکمل طور پر ہو چکی تھی۔ اُن کو محض سالمیت یعنی بھرے ہوئے شخص کے زاویے سے دیکھنا بہت بڑی غلطی ہے۔ مصحفی ایک ایسے زندہ بشر کی طرح تھے جو اپنے کسی ایک جز یعنی روح یا جسم دونوں سے برتر ہوتا ہے۔

اسی طرح مصحفی کی شاعری میں بھی ایک خاص قسم کی ارضیت کی بات کرنا اب ایک کلیے کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ ادبی مورخوں اور تذکرہ نگاروں نے انہیں گوشت پوست کے سچے محبوب سے عشق ومحبت رکھنے والے شاعر کی حیثیت سے ہی روشناس

کرایا ہے۔ اس تاریخی حقیقت سے ظاہر ہے کہ انکار کی گنجائش کیسے ہوسکتی ہے، اس لیے فاروقی کے افسانے میں بھی مصحفی کی تصویر ارضیت اور جنس کے توانا جذبے سے بھرپور نظر آتی ہے۔ فاروقی نے افسانے میں مصحفی کے اشعار کا جو برمحل استعمال کیا ہے ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے جو مصحفی کے محبوب کو ایک ٹھوس، گوشت پوست کا جسم رکھنے والے فرد کی دلالت کرتے ہیں۔

مگر غور کرنے کی بات یہ ہے کہ جس طرح فکشن زندہ اور جیتے جاگتے کرداروں کو اُن کے تمام امکانات کے ساتھ بروئے کار لانے کا فریضہ انجام دے سکتا ہے، تاریخ یہ کام انجام نہیں دے سکتی، اس لیے مصحفی کے کردار کو اپنی سالمیت اور جامعیت کے ساتھ بیان کرنے کی توقع تذکرہ نگاروں سے کرنا بھی عبث تھا۔ فاروقی کے افسانے میں مصحفی ہمیں سپاٹ انداز میں نظر نہیں آتے۔ اس کردار کی summary 'آبِ حیات' کا مطالعہ کر کے ہرگز نہیں کی جاسکتی۔

افسانے میں بے اختیار فاروقی کی کمال عروج پر پہنچی ہوئی سراپا نگاری کی داد دینا پڑ جاتی ہے، کیونکہ یہ بہت مشکل امر تھا کہ افسانے کے بدلتے ہوئے واقعات اور پلاٹ کے زیرِ تحت اُس صلابت اور آزادروی کو کس طرح برقرار رکھا جائے جو مصحفی کے کردار کا طرۂ امتیاز ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس لائقِ غور ہے:

"لیکن شیخ صاحب جیسا جامہ زیب، متناسب ہاتھ پاؤں والا مرد کبھی نہ دیکھا تھا۔ گورا رنگ، لمبا قد، چوڑی کلائیاں، بھرے بھرے ڈنڈ۔ عمران کی پچاس سے کم کیا رہی ہوگی، لیکن سر پر پٹے دار بال اور ترشی ہوئی داڑھی بالکل سیاہ، بالوں میں عجب طرح کی چمک، ہلکی گول چکن کی ٹوپی انداز بے پروائی سے سر پر دھری ہوئی، دو چار بالوں کی لٹیں کلاہ سے نیچے اُتر کر ماتھے اور کانوں پر پریشاں۔ ایک ہاتھ میں حقے کی نے، دوسرے ہاتھ میں قلم، کسی موٹی سی کتاب میں کچھ لکھ رہے

تھے۔ حقہ ٹھنڈا ہو چکا تھا لیکن انہیں خبر نہ تھی۔

میری آواز سن کر انھوں نے آنکھیں اٹھائیں۔ میں منہ پر ہاتھ رکھ کر پیچھے ہٹی، لیکن پاؤں قالین کی سلوٹ میں الجھ گیا۔ وہ مجھے بھرپور دیکھ رہے تھے۔ ستواں ناک، متبسم آنکھیں، اللہ کیا آنکھیں تھیں۔ بڑی بڑی گہری سیاہ آنکھیں پر لمبی لمبی پلکیں، کیا بھلا عورتوں کی ہوں گی۔ میں جلدی سے سلام کر کے الٹے پاؤں واپس آ گئی۔"

اہم بات یہ ہے کہ مصحفی کی یہ سراپا نگاری ایک عورت کے زاویہ نظر سے پیش کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں دوسری مثالیں بھی افسانے کے مختلف اقتباسات کے ذریعے بآسانی دی جا سکتی ہیں، جن سے اس امر پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ مصحفی میں عورتوں کے تئیں جنسی اور ارضی کشش کے باوجود کسی قسم کی انفعالی سپردگی کا شائبہ تک نہ تھا اور انا اور خودداری ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔

'آفتاب زمین' کے دوسرے کرداروں کی حیثیت ذیلی اور ضمنی نوعیت کی ہے۔ یہ کردار مصحفی کی شخصیت کے رنگوں کو اُبھارنے اور کہیں کہیں بوجوہ مدھم کرنے کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔ بھورا بیگم کا کردار یوں تو خاصا دلفریب اور تہہ دار ہے، مگر افسانے میں وہ صرف مصحفی کی شخصیت کے ایک گوشے کی تفہیم و تشریح میں ہی معاون ثابت ہوتا ہے۔ درباری مل وفا کے کردار پر میں بعد میں کچھ عرض کروں گا مگر طوائف 'عصمت جہاں' کا کردار آخر وقت تک اپنی اثر انگیزی اور دلکشی کا دامن نہیں چھوڑتا۔ یہ کردار ہوا کے ایک جھونکے کی طرح افسانے میں داخل ہوتا ہے اور گزر جاتا ہے، مگر مصحفی کی نفسیات اور شخصیت کی تشکیل میں اس کردار کا دخل جتنا ہے اتنا کسی اور کردار کا نہیں ہے۔

'عصمت جہاں' غالب کی ڈومنی نہیں ہے اور مصحفی غالب کی طرح غیر سنجیدہ عشق پر یقین کرنے والے انسان نہیں ہیں۔ یہ ایک دوسرے قسم کا عشق ہے۔ میرا خیال ہے کہ مصحفی کے کردار پر چھائی اس پُر اسرار دھند (جس کا ذکر میں اس مضمون میں ابتدا سے ہی

کرتا آرہا ہوں) میں داخل ہونے کا دروازہ شاید یہ عشق بن جائے اور فاروقی کے اس افسانے سے بھی ہمیں اس امر کا تاثر باقاعدہ طور پر حاصل ہوتا ہے۔ یہ نکتہ خاص طور پر قابل غور ہے کہ 'عصمت جہاں' کا کردار افسانے کے اس باب میں سامنے آتا ہے، جس باب کے راوی خود مصحفی ہیں۔ بخار کی بحالت میں مصحفی کا یہ مصرع پڑھنا:

''مرجاویں گے یوں ہی عصمت عصمت کرتے''

اور پھر دسویں باب میں ابتدا کے طور پر اس شعر کا درج کیا جانا:

''وہ بھی کیا دن تھے کہ بہر یک نگہ اے مصحفی
سالہا ڈھونڈا کیے دتی میں ہم عصمت کا گھر''

دراصل مصحفی کے وجود کے پوشیدہ اور الجھے ہوئے کرب کا سراغ دیتے ہیں۔

فاروقی نے مصحفی کی بیماری اور موت کا جو منظر پیش کیا ہے اُس سے بھی اُن کے وجود کے تاریک گوشوں پر روشنی پڑتی ہے۔ مصحفی کی تہہ دار اور دبیز شخصیت کو فاروقی نے جس کمال خوبی کے ساتھ اپنے 'بیانیے' میں پیش کیا ہے وہ مثالی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے افسانے کی جدید ترین تکنیک اور بیانیہ کی قدیم روایت، دونوں کے امتزاج سے کام لیا ہے۔

مصحفی کے کردار اور شخصیت کا مکمل احاطہ کرنے کی غرض سے فاروقی نے اس افسانے میں ایک اور نمایاں، قابل قدر اور اچھوتا کارنامہ انجام دیا ہے اور وہ یہ کہ افسانے کے بعض، بلکہ زیادہ تر واقعات مصحفی کا ماحول اور منظر نگاری نیز جزئیات کا سارا تانا بانا اسی نہج پر تیار کیا گیا ہے۔ مصحفی کے افکار و خیالات، جن میں ایک مخصوص قسم کی آزادہ روی اور مادہ پرستی اور مذہبیانہ لاپروائی کی بازگشت سنائی دیتی ہے، وہ افسانے کی تکنیک، پلاٹ اور واقعہ نگاری سے ہی سامنے آجاتی ہے، اس کے لیے اوپر سے ٹھونسی گئی کوئی تقریر یا کسی تبصرے وغیرہ سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ یہ کام اتنا آسان

نہ تھا، کیونکہ ہمیں بہرحال یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ اس افسانے کے مصنف کی شخصیت کا اہم ترین عنصر اردو کے ایک بلند پایہ ناقد کا بھی ہے۔

اس مضمون میں 'بیانیے' کی دوسری خوبیوں کا ذکر (جزوی طور سے ہوتا ہی آیا ہے) میں مختصراً کرنے پر ہی اکتفا کروں گا۔ مثال کے طور پر فاروقی کے بیانیے میں ذخیرۂ الفاظ، روزمرہ اور محاورے کا استعمال اُس دور کے تہذیبی، تاریخی اور یہاں تک کہ سیاسی صورت حال کی جیسی بھرپور انداز میں نمائندگی کرتے ہیں وہ صرف فاروقی کے ذریعے ہی ممکن ہوسکتا تھا۔ اس زبان نے 'بیانیہ' کو آئینے کی طرح صاف وشفاف بنادیا ہے مگر میں اپنی پرانی بات پر پھر بھی قائم ہوں کہ آئینے اور آپ کے درمیان جو خلا ہے اور اس خلا میں جو دھند ہے اس 'دھند' میں ہی وہ بصیرت پوشیدہ ہے جو اٹھارویں صدی کی دہلی اور لکھنؤ کی پوری تہذیب کو ہمارے حواس وادراک کے لیے قابلِ گرفت بناتی ہے۔ اسی دھند سے ہی مصحفی کی ایک شبیہہ بننا شروع ہوتی ہے۔ 'آفتابِ زمین' اس دھند کا ہی افسانہ ہے اور یہ اردو ادب میں پہلی بار ممکن ہوسکا ہے کہ ایسی سچی اور خالص شبیہہ کہیں ابھرتی ہوئی نظر آتی ہو۔ خاص طور سے جب ہم زمان ومکان کے ایک طویل فاصلے سے اس شبیہہ کا نظاہرہ کررہے ہوں۔

مجھے یاد ہے کہ افسانے کے خاص الخاص راوی 'درباری مل وفا' کی بابت ابھی کچھ کہنا تھا۔

'درباری مل وفا' کا کردار حقیقی اور تاریخی نہیں ہے۔ یہ افسانے کا سب سے اہم راوی اور بادی النظر میں ایک زندہ اور اہم کردار بھی نظر آتا ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ کیا فاروقی نے اس کردار کو اتنے ہی سپاٹ انداز میں پیش کیا ہے کہ اُس کے ذریعے مصحفی کی سوانح اور شخصیت آسانی کے ساتھ قلم بند کی جائے۔ میرے خیال میں معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ سولہویں باب میں درباری مل وفا کی

روغنی تصویر کا ذکر بے حد معنی خیز ہے۔ ہندوستانی مصوری اور کمپنی اسکول کی مصوری کی تعریف بڑا ہی علامتی پہلو رکھتی ہے۔ یہ بڑی آسانی کے ساتھ ہمارے ذہن کو وقت اور تاریخ کی مسلسل کروٹوں کی طرف منتقل کر دیتی ہے۔ اس طرح درباری مل وفا کا کردار وقت کا سیال استعارہ ہے جو جگہ جگہ سیال سے جامد بنتا بھی نظر آتا ہے۔ اس کے ذریعے ہی ہمارے ذہن میں ایک کھڑکی کھلتی ہے اور مصحفی کی تصویر آہستہ آہستہ ایک زندہ شخصیت میں بدل جاتی ہے۔ یہ ایک تصویر کے اندر سے دوسری تصویر کا برآمد ہونا ہے۔ درباری مل وفا کی تصویر والا سارا حصہ دراصل ایک انوکھے بیانیہ کا نمونہ ہے جس میں سرائیکی کی ٹیکنیک سے ایسی آہنگی اور خاموشی سے کام لے لیا گیا ہے کہ معصوم قاری کو بیانیہ میں اس کی شمولیت کا ذرا سا بھی احساس نہیں ہوتا۔ اس طرح فاروقی کے فن افسانہ نگاری کی داد دینے کے لیے ہم مجبور ہیں۔ افسانے کے کرافٹ پر یہ غیر معمولی قدرت انہیں اردو کے اعلیٰ ترین فکشن لکھنے والوں میں لا کھڑا کرتی ہے۔ یہ امر اس لیے اور بھی زیادہ حیرت انگیز ثابت ہوا کہ شمس الرحمٰن فاروقی اردو کے بہت بڑے نقاد بھی ہیں۔ اس صورت حال میں یہ بڑا بھاری پتھر ہوا کرتا ہے۔ یہ بھاری پتھر نہ تو عسکری صاحب سے اٹھ پایا تھا اور نہ ڈاکٹر احسن فاروقی سے۔

اپنی بات کو مختصر کرتے ہوئے آخر میں، میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ اٹھارویں صدی کے اس اہم کلاسیکی شاعر مصحفی کے بارے میں اب تک ہمارا علم بڑا تشنہ تھا، بلکہ بعض فاش قسم کی غلطیوں پر بھی مبنی تھا، فاروقی کے اس شاہکار بیانیے، آفتابِ زمین کے ذریعے پہلی بار مصحفی کے مطالعے میں ایک نئی جہت پیدا ہو سکی ہے۔

☆—☆—☆

ابنِ صفی — چند معروضات

ابن صفی کے بارے میں کوئی بھی بات شروع کرنے سے پہلے شاید سب سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ان کی تحریروں سے چند اقتباسات یہاں پیش کر دیے جائیں۔ واضح رہے کہ یہ اقتباسات بغیر کسی شعوری کوشش کے اُن کے اُن ناولوں سے فوری طور پر پیش کیے جا رہے ہیں جو سرِ دست میرے سامنے ہیں:

(۱) ''آدمی کتنا پیاسا ہے۔ تم اُسے پیاسا سمندر کہہ سکتی ہو جو پانی ہی پانی رکھنے کے باوجود بھی ازل سے پیاسا ہے اور اُس وقت تک پیاسا ہی رہے گا جب تک کہ اسے اپنا عرفان نہ ہو جائے، لیکن ابھی اس میں ہزار ہا سال لگیں گے، ابھی تو وہ بچوں کی طرح گھٹنوں چل رہا ہے۔ ابھی تو وہ چاند میں جانے کی باتیں کرتا ہے۔ اُس کی ذہنیت اور سوجھ بوجھ اس بچے سے زیادہ نہیں ہے جو ماں کی گود میں چاند کے لیے مچلتا ہے۔ وہ مصنوعی سیارے اڑا کر اسی طرح خوش ہوتا ہے جیسے بچے صابون کے بلبلے اڑا کر مسرور ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے شرطیں لگاتے ہیں کہ دیکھیں کس کا بلبلہ دیر تک فنا نہیں ہوتا...... چاند کا سفر آدمیت کی معراج نہیں ہے۔ چاند کی باتیں تو ایسی ہی ہیں جیسے کوئی اپنے اصل کام سے اُکتا جائے اور بیٹھ کر گنگنانا شروع کر دے۔''
(پیاسا سمندر، ۱۹۵۸ء)

(۲) ''ویسے اسے اچھی طرح سمجھ لو کہ آدمیت کی معراج صرف حماقت ہے۔ میں یہ بھی

تسلیم کرتا ہوں کہ آدمی کو ابھی اپنا عرفان نہیں ہوا، جس دن بھی ہوا وہ احمق ہو جائے گا اور یہی اُس کی معراج کہلائے گی۔" (پیاسا سمندر، ۱۹۵۸ء)

(۳) "سروں پر بالوں کے منارے بنانے والی لڑکیاں چست لباسوں میں تھرکتی رہتیں۔ سگریٹ اور شیری پیتی ہوئی اس طرح چہکارتیں جیسے بحری پرندے اپنے شکار کا گوشت نوچتے وقت لرزتی ہوئی آواز میں سیٹیاں سی بجاتے ہیں۔ حمید ان کے بارے میں سوچتا رہا۔ وہ ان کے چہرے نہیں دیکھتا تھا...... چہرے دیکھ کر کیا کرتا کہ اگر وہ ڈھنگ کے ہوتے تو چست لباسوں کی وبا ہی کیوں پھیلتی۔ اسی احساس کمتری نے تو اس گھٹیا قسم کی خودنمائی کی وبا پھیلائی تھی۔ دیکھو ہماری طرف دیکھو ضرور، ہم سب چہرہ ہی تو نہیں ہیں...... چہروں میں کیا رکھا ہے۔ یہ دیکھو — یہ غیر متوازن آزادروی کہاں لے جائے گی! اچانک یہ چمگادڑیں اندھیرے سے اجالے میں نکل آئی ہیں اور دھڑ ادھڑ آگ میں گر رہی ہیں، دلدلوں میں پھنس رہی ہیں...... یک بیک اتنی روشنی۔ اب کدھر جائیں، کیا کریں۔"

(شیطانی جھیل، ۱۹۶۵ء)

(۴) "جب ایک آدمی پاگل ہو جاتا ہے تو اُسے پاگل خانے میں بند کر دیتے ہیں اور جب پوری قوم پاگل ہو جاتی ہے تو طاقت ور کہلانے لگتی ہے۔"

(انوکھے رقاص، ۱۹۵۷ء)

(۵) "دو اپاہج آدمیوں سے ایک طاقت ور جانور بہتر ہے۔ وہ دونوں اپاہج ایک طاقت ور بن مانس کی تخلیق کر رہے ہیں۔ اُن کی ہڈیاں اور اُن کا گوشت ایک حیرت انگیز جانور کی شکل میں تبدیل ہو رہا ہے...... طاقت پر ایمان لاؤ — فریدی — طاقت پر۔" (جنگل کی آگ، ۱۹۵۵ء)

(۶) "یہ آدمی کے چھچھورے پن کی کہانی ہے...... آدمی کتنا گر سکتا ہے اس کا اندازہ کرنا

بہت مشکل ہے...... دنیا کی بڑی طاقتیں جو اپنے اقتدار کے لیے رسّہ کشی کر رہی ہیں اس سے بھی زیادہ گر سکتی ہیں۔ اُن کے بلند بانگ نعرے جو انسانیت کا بول بالا کرنے والے کہلاتے ہیں، زہر آلود ہیں۔" (وبائی ہیجان، ۱۹۵۷ء)

(۷) "اگر تم قانون کو ناقص سمجھتے ہو تو اجتماعی کوششوں سے اُسے بدلنے کی کوشش کیوں نہیں کرتے۔ اگر اس کی ہمت نہیں ہے تو تمھیں اسی قانون کا پابند رہنا پڑے گا۔ اگر تم اجتماعی حیثیت سے اس کے خلاف آواز نہیں اٹھا سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ تم اس سے متفق ہو۔" (لاش کا بلاوا، ۱۹۵۸ء)

(۸) "شیخ صاحب کا خیال کسی حد تک درست بھی تھا۔ صاحب زادے ادبی ذوق رکھتے تھے۔ ذہین بھی تھے، لہٰذا جارحیت پسندی نے انھیں نقاد بنا دیا۔ ایسے دھواں دھار تنقیدی مضامین لکھتے تھے کہ اچھے اچھوں کی پیشانیاں بھیگ جاتیں۔ اکثر پڑھے لکھے لوگ شیخ صاحب سے کہتے 'لونڈا تمہارا قابل ضرور ہے مگر اسے قابو میں رکھو۔ ارے وہ تو میرؔ و غالبؔ کے منہ آنے کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی مصحفیؔ کے گریبان پر ہاتھ ڈالتا ہے اور کبھی حالیؔ کا مفلر گھسیٹ لیتا ہے۔' یہ باتیں شیخ صاحب کے پلّے نہیں پڑتیں، پھر بھی اخلاقاً کہتے 'جی میں سمجھا دوں گا۔ ان لوگوں سے کہیے کہ بچہ سمجھ کر معاف کر دیں، آئندہ ایسی حرکت نہیں کرے گا۔' باپ بیٹے میں یہ تضاد دیکھ کر لوگ عبرت پکڑتے اور خاموش ہو جاتے۔"

(پاگلوں کی انجمن، ۱۹۷۰ء)

(۹) "کیا آپ نے بچوں کے لیے یہ کہانیاں لکھی ہیں؟ نہیں جناب! یہ وہ کتاب ہے جو دنیائے ادب میں تہلکہ مچا دے گی۔"

"چڑیا چڑے کی کہانی"، نواب مشکور نے حقارت سے کہا۔

"آہا، آپ نہیں سمجھے۔ یہ تمثیلی کہانیاں ہیں جناب! چڑیا سے مراد ہے اپنا ملک اور

چڑے کو وزیر اعظم سمجھ لیجیے۔ جس طرح چڑا چڑیا کے لیے بے تاب ہے اسی طرح وزیر اعظم ملک کی حالت سدھارنے کے لیے بے چین ہے اور انڈے بچے ہم لوگ ہیں۔ جی ہاں۔''

''کیا بکواس ہے۔''

''ارے واہ، بکواس اس لیے ہے کہ نثر میں ہے۔ اگر میں نے اس خیال کو نظم کر دیا ہوتا تو مشاعرے الٹ جاتے جناب۔'' عمران ہاتھ نچا کر بولا۔''

(پاگل کتے، ۱۹۵۸ء)

(۱۰) ''کیپٹن حمید اپنی میز پر تنہا تھا۔ تنہا اور اُداس، تنہائی اور اُداسی برحق۔ نہ اُسے کسی کا انتظار تھا اور نہ کسی خاص مقصد کے تحت یہاں آیا تھا۔ نہ اُداسی لائی تھی اور نہ تنہائی۔ اُداس تو وہ یہاں پہنچ کر ہو گیا تھا۔

اس نامعلوم سی اداسی کا دورہ اکثر پڑتا تھا۔ اب اس وقت اُس کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ اس تاثر کو ذہن سے جھٹک دینے کے لیے کیا کیا جائے ...... رات سسک سسک کر رینگتی رہی۔ آخر وہ یہ سب کچھ کیوں کرتا پھر رہا تھا۔ اُس نے سوچا اور کافی کے گھونٹ پہلے سے بھی زیادہ تلخ محسوس ہوئے۔ کس کی تلاش ہے اُسے۔ کیا کسی عورت کی ہم نشینی کا خواہش مند ہے۔ یہ بھی نہیں تو پھر کیا چاہتا ہے؟ تبدیلی، محض تبدیلی۔ اس کا ذہن کسی بچے کی طرح چیخ پڑا۔ معمولاتِ زندگی کی یکسانیت بغیر کمائے ہوئے چمڑے کے جوتوں کی طرح تکلیف دہ ہو گئی تھی ...... تو پھر شاید یہ تبدیلی ......؟ دفعتاً ایک بے ساختہ قسم کی مسکراہٹ اُس کے چہرے کو دمکا گئی اور وہ بوکھلا کر چاروں طرف دیکھنے لگا کہ کہیں کسی نے اس طرح خواہ مخواہ مسکراتے تو نہیں دیکھ لیا۔''

(رُلانے والی، ۱۹۶۷ء)

(۱۱) ''دفعتاً اس کی نگاہ نیچے وردی میں رینگ گئی۔ سیکڑوں فٹ گہرائی میں چاندنی کا

چمکدار چشمہ پھوٹ رہا تھا، پھر یک بیک اُس کی دھار اوپر اٹھی، اٹھتی ہی چلی گئی اور اندھیرے میں اُس نے ایک چمکدار منارے کی شکل اختیار کر لی جو زمین و آسمان کو ملا رہا تھا۔ نیچے پھیلی ہوئی تاریکی میں اس چمکدار منارے کے علاوہ اور کچھ نہیں دیکھا جا سکتا تھا۔ 'میرے خدا' حمید بڑبڑایا۔ یہ چاندنی کا دھواں ہے یا اندھیرے کی داڑھی۔'' (چاندنی کا دھواں، ۱۹۵۸ء)

(۱۲) ''آدمی نے خود ہی اپنی زندگی میں زہر بھرا ہے اور اب خود ہی تریاق کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ وہ خدا تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اپنے پڑوسی تک بھی اُس کی پہنچ نہیں ہے۔'' (سیکڑوں ہم شکل، ۱۹۵۹ء)

(۱۳) ''آدمی سنجیدہ ہو کر کیا کرے جب کہ وہ جانتا ہے کہ ایک دن اُسے اپنی تمام تر سنجیدگی سمیت دفن ہو جانا ہے۔'' (کالی تصویر، ۱۹۵۷ء)

ان تحریروں کے حوالے سے ابن صفی کی زبان اور اُس کی زیریں سطح پر ایک خاص قسم کی تخلیقیت کی جو جھلک ہمارے سامنے آتی ہے، وہ ایک بنیادی سوال یہ قائم کرتی ہے کہ کیا یہ واضح طور پر مقبول عام ادب (خاص طور سے جاسوسی بھی) کے سروکار ہو سکتے ہیں؟

ہندی کے مشہور ادیب راجندر یادو نے ایک انٹرویو میں 'ادبِ عالیہ' کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ بڑا ادب وہ ہوتا ہے جسے ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ جب اُن سے سوال کیا گیا کہ بار بار تو ہم ابن صفی کو بھی پڑھتے ہیں تو راجندر یادو کا سیدھا سا جواب تھا، ہاں مگر ابن صفی کے کسی ایک ہی ناول کو ہم بار بار نہیں پڑھ سکتے۔ راجندر یادو کا جواب بہت حد تک مناسب ہے، مگر معاملہ یہ ہے کہ ابن صفی نے دراصل زندگی بھر ایک ہی ناول لکھا ہے یا شاید دو ناول لکھے ہوں۔ ایک فریدی حمید کے کرداروں پر

مشتمل اور دوسرا عمران پر۔ اُن کی تحریریں دراصل ایک 'مہا کاویہ' یا ایک 'مہابیانیہ' ہیں جو لگاتار اٹھائیس سال تک قسط وار شائع ہوتا رہا۔ اس 'مہا کاویہ' یا 'مہابیانیہ' (جسے جاسوسی دنیا یا عمران سیریز کا نام دیا جاسکتا ہے) کے کردار مستقل نوعیت کے ہیں۔ یہ ناول دراصل ایک بڑے اور طویل ناول کے مختلف ابواب ہیں جو کسی نہ کسی طرح ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ ہمیں یہ بھی نظرانداز نہیں کرنا چاہئے کہ 'مہابھارت' ہو یا 'طلسم ہوش ربا'، مارسل پروست کا 'گمشدہ زمانوں کی تلاش' ہو یا ٹالسٹائی کا 'جنگ اور امن' ہم ان میں سے کسی کو بھی شاید بار بار شروع سے ہی نہیں پڑھتے ہیں۔ ان تخلیقات کے ساتھ ہمارا رویہ یہی ہوتا ہے کہ ان کو کہیں سے بھی شروع کر کے پڑھا جاسکتا ہے۔ ان کی ہر سطر ادبی تخلیقیت اور بصیرت سے بھری ہوئی ہے۔ بالکل اسی طرح ہم ابن صفی کے تعداد میں تقریباً ڈھائی سو ناولوں میں سے کسی ایک کو اٹھا کر پڑھنا شروع کر دیتے ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے ناول ہیں، انھیں طویل قسم کی کہانیاں بھی کہہ سکتے ہیں جو دراصل ایک لمبے سفر کے مختلف پڑاؤ ہیں۔ اس لیے میں ان ڈھائی سو ناولوں کو ایک 'مہابیانیہ' کے مختلف ابواب کا نام دے رہا ہوں۔ یہ یقیناً ایک سفر ہے، کیوں کہ یہ ناول تاریخیت میں جکڑے ہوئے ہیں۔ اس سفر کی جغرافیائی حدود بھی واضح ہیں جن پر شاید غور نہیں کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر فریدی حمید سیریز کے ناول ہندوستانی فضا اور عمران کے سلسلے کے تمام ناول پاکستانی فضا کی نمائندگی کرتے ہیں، اگرچہ اس کے بارے میں کھل کر اشارہ نہیں کیا گیا ہے۔

۱۹۵۲ء سے لے کر ۱۹۸۰ء تک اٹھائیس برس کی مدت میں وقت کے گزرنے کا احساس اور تبدیلی کے عمل کا سراغ ابن صفی کی تحریروں میں صاف طور پر اپنی جھلک پیش کرتا ہے۔ جس نے بھی ابن صفی کے ناولوں کا غائر مطالعہ کیا ہے وہ یہ محسوس کرسکتا ہے کہ فریدی کی سنجیدگی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ حمید کا کھلنڈراپن آہستہ آہستہ ایک قسم کی

خوش دلی یا بذلہ سنجی میں بدل جاتا ہے۔ عمران کی ابتدائی زمانے کی حماقتیں عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ کم ہوتی جاتی ہیں اور آخر کے ناولوں تک آتے آتے تو اس کی تمام مضحکہ خیز حرکتیں ایک قسم کی اُکتاہٹ اور اُداسی کا سراغ بھی دیتی ہیں۔ اس کی وجہ ان دنوں ابن صفی کی لاعلاج بیماری یعنی کینسر جیسے موذی مرض اور موت کے احساس کو بھی ٹھہرایا جاسکتا ہے، مگر یہ صرف ابن صفی کی اپنی زندگی سے مایوسی کے سبب ہی نہ تھا، بلکہ وقت کے تھپیڑوں اور بڑھتی ہوئی عمروں نے اُن کے کرداروں کو جس طرح تبدیل کیا ہے اور جو ارتقا اس عمل میں موجود ہے اُسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔

عابد رضا بیدار نے ابن صفی کے ناولوں کو جو جدید دور کی طلسم ہوش ربا کہا ہے تو وہ غلط نہیں ہے۔ ابن صفی پر جو حضرات یہ الزام عائد کرتے ہیں کہ ان کے ناول غیر ملکی جاسوسی ناولوں کا چربہ ہوتے تھے، اُن کی خدمت میں عرض ہے کہ ابن صفی کے یہاں اردو کی یا مشرقی کلاسیکی روایت کو جس نئے انداز سے ازسرِ نو دریافت کیا گیا ہے وہ اس الزام کو بے بنیاد ٹھہرانے کے ساتھ ساتھ انھیں اردو کے دوسرے جاسوسی ناول نگاروں سے ممتاز بھی بناتی ہے۔ ان کے یہاں یوں تو مشرق کے ساتھ ساتھ مغرب کی جاسوسی کہانیوں کی روایت کے سراغ بھی پائے جاتے ہیں، مگر مشرقی روایت ابن صفی کی تحریروں کی سطر سطر میں اور پورے ماحول میں پیوست ہے۔ مغربی روایت سے صرف اوپری سطح پر ہی استفادہ کیا گیا ہے۔ ہمارے یہاں ادبِ عالیہ سے متعلق ایسے بہت سے ادیب ہوں گے جن کے یہاں کافکا، چیخوف، موپاساں، لارنس اور سارتر وغیرہ سے براہِ راست استفادہ کیا گیا ہے، مگر ہم اسے چربے کا نام نہیں دے سکتے۔ ابن صفی کے ناولوں میں مقامیت کا عنصر بہت زیادہ ہے، ماحول کی جزئیات نگاری کی سطح پر بھی اور کردار نگاری کی سطح پر بھی۔ اردو زبان کا محاورہ اور چٹخارہ بہت ہے، یہی وجہ ہے کہ ابن صفی کا ترجمہ کرنا آسان نہیں ہے۔ ہندی اور بنگالی زبان میں بھی ان کے ناولوں

کے جو تراجم شائع ہوئے ہیں وہ ناقص ہیں، کیونکہ وہ ابن صفی کی تحریروں کے اس 'ناقابلِ ترجمہ عنصر' کو گرفت میں لینے میں کامیاب نہیں ہوسکے ہیں جو دراصل ان کی زبان کی کرشمہ سازی کی ایک حیرت انگیز مثال ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جو شے ابن صفی کی تحریروں کو ادبیت یا ادبی چاشنی بخشتی ہے وہ ان کی 'فارم' ہے۔ نامور روسی ہیئت پرست رومن جیکب سن کا خیال ہے کہ کسی بھی تحریر کو ادبی تب ہی کہا جاسکتا ہے جب اس میں 'ادبیت' (Literariness) پائی جاتی ہو۔ موضوع سے ہی کوئی فن پارہ بڑا یا ادبی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ تحریر کی یہ 'ادبیت' ہی گویا سب سے اہم شے ہوتی ہے اور یہ 'معنی' نہیں بلکہ معنی تک رسائی کا پُر اسرار راستہ ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے ردِ تشکیلیت بھی اس شے پر زور دیتی ہے۔ دریدا اور پال ڈی مان کا خیال بھی یہی ہے کہ معنی کی زرخیزی یعنی Dissimination ہی کسی متن کی ادبی شناخت ہوتی ہے۔ معنی کی یہ زرخیزی متن کی فارم کے اندر ہی موجود ہے۔ یہ کہیں باہر سے تھوپی گئی یا ڈالی گئی شے نہیں ہے۔ اگر ابن صفی کے ناولوں کی فارم کو سہل پسندی اور تعصب سے کام لیتے ہوئے نظر انداز کردیا گیا اور ان کی اعلا تخلیقات کو محض مغرب کے جاسوسی ناولوں کا چربہ قرار دے دیا گیا تو اردو ادب کی تاریخ میں اس سے بڑی غلط فہمی، بدگمانی اور ناانصافی کی دوسری کوئی مثال نہ ملے گی۔

ابن صفی نے 'طلسم ہوش ربا'، 'فسانۂ عجائب' اور 'باغ و بہار' جیسی داستانوں کے ساتھ ساتھ اردو کی مثنویوں خاص طور سے 'گلزارِ نسیم' وغیرہ کی روایت کو جس ماڈرن انداز میں آگے بڑھایا ہے وہ ان کا بڑا کارنامہ کہا جاسکتا ہے۔ اہم بات یہ بھی ہے کہ اس روایت سے اثر قبول کرنے کے باوجود ابن صفی کے یہاں مافوق الفطرت عناصر نہ کے برابر ہیں۔ جنسی معاملات سے بھی یہ ناول قطعی طور پر پاک ہیں۔ یہ کسی خیالی یا تخیلی دنیا کی کہانیاں نہیں ہیں۔ یہ تمثیل اور علامت بھی نہیں ہیں۔ یہ سچے اور حقیقی بیانیہ پر مبنی

ہیں اور حقیقت نگاری کی اُس روایت کی بھی پاسداری کرتی نظر آتی ہیں جو ترقی پسند ادب کی دین تھی۔ ابن صفی کے یہاں اردو کی داستانوں اور مثنویوں کی طرح بولنے والا طوطا، بولنے والا بندر اور دیو پیکر درندہ بھی پایا جاتا ہے اور کھنڈر میں جلتا چراغ گل کر کے نوٹوں کا پیکٹ غائب کر دینے والا چوہا بھی، مگر ہم عصریت اور ایک بالکل مختلف قسم کی حسیت میں سامنے آنے والے یہ منظرنامے 'چیزے دیگر' کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ کبھی کبھی تو ان پر داستانوں اور مثنویوں کی مثبت پیروڈی کا بھی گمان گزرتا ہے، اس لیے یہ قیاس کرنا کم از کم میرے لیے بعید از فہم ہے کہ ابن صفی کے ناول صرف غیر ملکی ناولوں کے چربے ہیں۔

دوسرا الزام اُن پر یہ ہے کہ چوں کہ وہ ایک جاسوسی ناول نگار ہیں، اس لیے انھیں اعلا اور سنجیدہ ادب کے حلقے سے باہر ہی رکھنا چاہیے۔ گویا جاسوسی ناول لکھنے سے ہی اعلا ادب کے آبگینوں کو ٹھیس لگ جاتی ہے۔ میرے خیال میں یہاں اگر مختصراً مغرب میں جاسوسی فکشن کا ایک سرسری سا جائزہ لے لیا جائے تو مناسب ہوگا، کیوں کہ اس سے اس الزام کی شدت میں شاید کچھ کمی واقع ہو جائے۔

ہم جانتے ہیں کہ دنیا میں جاسوسی کہانیوں کا اصل موجد باقاعدہ معنی میں ایڈگر ایلن پو ہے۔ یہ بہت اہم اور قابلِ غور نکتہ ہے کہ اِسی جاسوسی کہانیاں لکھنے والے ایڈگر ایلن پو نے مختصر کہانی یعنی افسانے کے بارے میں جو آرا پیش کی تھیں اور جو نظریات قائم کیے تھے وہ آج بھی مستند مانے جاتے ہیں۔ وحدت تاثر کے حوالے سے ابھی چند دہائیاں پہلے اردو میں بھی پو کا بہت چرچا تھا۔ ایڈگر ایلن پو سے پہلے Volair کے Zadig (1741)، الیگزینڈر ڈیوما کے Three Musketers (1844) اور بالزاک کے Human Comedy(1848) میں بھی جاسوسی عناصر کی شمولیت بہت نمایاں تھی۔ یہ مصنف ادب عالیہ کے معماروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اگر صرف بے حد سنجیدہ اور

اعلا ادب سے متعلق چند اور ادیبوں کے نام پر اصرار کیا جائے تو مشہور انگریز فلسفی 'ولیم گاڈون' کا نام بھی اہم ہے، جس نے ۱۷۹۴ء میں 'Adventures of Cabb Williams' میں جاسوسی اور پُر اسرار عناصر کی شمولیت کے ذریعے جاسوسی کہانیوں کے لیے راہ ہموار کی یا پھر فرانس کے شہرۂ آفاق ادیب فرانکو یوجین کی یادداشتوں کو جس میں باقاعدہ ایک جاسوس کا ذکر بھی موجود ہے۔ مشہور انگریزی ادیب Wilkie Colloins نے بھی Moonstone کے نام سے ۱۸۶۸ء میں ایک جاسوسی ناول تحریر کیا تھا۔ یاد رکھنا چاہئے کہ چارلس ڈکنس کو بھی جاسوسی چیزوں سے دلچسپی تھی۔ Bleak House میں اُس نے انسپکٹر Bueket کا کردار بھی تخلیق کیا تھا۔ گراہم گرین اور برٹرنڈ رسل جیسے ادیبوں نے بھی جاسوسی کہانیاں لکھی ہیں۔ گراہم گرین کے ناول A Gun for Sale اور The Third Man (1950) تو بہت مشہور ہوئے تھے۔ یہ سلسلہ اور طویل ہوسکتا ہے، اگر اس میں سامرسٹ مام کے Ashendon (1928)، ولیم فاکنر کے Sanetuary (1934) اور اٹلی کے مشہور ادیب اور ہم عصر مفکر اور فلسفی 'امبراتو ایکو' کے ناول The name of Rose (1980) کے نام بھی شامل کر لیے جائیں۔ ہمارے یہاں ستیہ جیت رے جیسے دانشور، ادیب اور فلم ساز نے بھی 'فیلودا' سیریز کے تحت خاصی تعداد میں جاسوسی کہانیاں لکھی ہیں۔

۱ اس امر پر بھی توجہ مبذول کرنا چاہیے کہ آج کل وسطی امریکہ اور لاطینی امریکہ کے ادب کا بہت ذکر ہوتا ہے۔ عام خیال بن گیا ہے کہ اب اعلا ادب صرف انھیں ممالک میں تحریر ہو رہا ہے۔ بورخیس، استوریاس (Asturias)، مارکیز، لوزا، کارلوس فیناتوس، کورتزار، انفانٹے، حوان رلفو، ازابیل لیندرے اور لارا اسکیوول وغیرہ کے نام جادوئی حقیقت نگاری یعنی Magic Realism کے نمائندے کہے جاتے ہیں۔ ان تمام

ادیبوں کی تحریروں میں عقل میں نہ آنے والی وارداتیں، پراسرار اور تحیر انگیز واقعات اور جاسوسی عناصر کی بھرمار ہوتی ہے۔ لاطینی امریکہ کا ادب ہندوستان یا مشرق کی ادبی روایات سے بہت مماثلت رکھتا ہے۔ نقادوں نے اس فکشن کو ایک قسم کی تمثیل قرار دیا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ زیریں سطح پر ان تحریروں میں کوئی علامت موجود ہو مگر اوپری سطح پر یہ خاصے جاسوسی اور پُراسرار ناول ہی نظر آتے ہیں۔ یہی فکشن آج کل تمام دنیا میں سب سے زیادہ مقبول ہے اور ادب میں سب سے زیادہ چرچا آج کل اسی کا ہے۔ سوال یہ ہے کہ Magic Realism سے بھرے ہوئے اس فکشن کی یہ مقبولیت اُس کو 'ادبِ عالیہ' میں داخل ہونے سے کیوں نہیں روک سکی۔ جاسوسی عناصر بھی اس فکشن کی 'ادبیت' پر کوئی بندش نہیں لگا سکے اور نہ ہی اسے مسخ کر سکے۔ یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے، مگر آخر ان ناولوں میں کارفرما تجسّس ان کی خامی کیوں نہ بن سکا۔ دلچسپ حقیقت یہ بھی ہے کہ خود مارکیز نے اپنی تحریروں میں کسی بھی قسم کی تمثیل یا علامت کے وجود سے یکسر انکار کیا ہے۔ وہ انھیں خالص 'من گڑھت کہانیاں' کہتا ہے۔ اسی قسم کی فضا ہمارے اپنے داستانی ادب میں بھی پائی جاتی ہے۔

اس لیے ابن صفی کو صرف اس بنا پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے جاسوسی ادب تخلیق کیا ہے اور وہ مقبول عام قسم کے لکھنے والے ہیں۔ ابھی تو ہم وثوق کے ساتھ یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ابن صفی کے ناول مکمل طور پر جاسوسی ہی ہیں۔ اردو تنقید کی اس طرف بے توجہی کا سبب آسانی سے سمجھ میں نہیں آتا، مگر اب مابعد جدید تنقید کے دور میں شاید ابن صفی کی تحریروں کے جوہر زیادہ آسانی سے کھل کر سامنے آسکتے ہیں، کیوں کہ ان کی زبان اتنی بھرپور اور تخلیقی ہے اور ان کا پلاٹ بھی اتنا تہہ دار ہوتا ہے کہ انسانی سچویشن کی عجیب وغریب اور معنی خیز مثالیں ان کے تقریباً ہر ناول ہی کا حصہ بن گئی ہیں۔

دورِ جدید کے مشہور نفسیاتی نقاد 'لاکاں' نے ایڈگر ایلن پو کی ایک جاسوسی کہانی The Purloined Letter پر Deconstruction کا عمل آزمایا ہے اور اسے اپنے مطالعے اور تنقید کا مرکز بنایا ہے۔ 'لاکاں' کی ردتشکیلیت کی تھیوری کا ارتقا ہی اس جاسوسی کہانی کے ذریعے ہوتا ہے۔ ایڈگر ایلن پو ایک نابغہ روزگار تھا۔ کافکا اور بلگا کوف سے لے کر نیر مسعود تک کے فکشن پر اس کے اثرات محسوس کیے جاسکتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ اس زاویۂ نظر سے اردو تنقید کو بھی ابن صفی کی طرف توجہ دینا چاہیے۔ اب تک جن مغربی ادیبوں کے نام پیش کیے گئے ان میں بوجوہ آرتھر کانن ڈائل، اگاتھا کرسٹی، ارل اسٹینلے گارڈنر، ریمنڈ کینڈلر، جارج سانموتون، سی. پی. اسنو اور آئن فلیمنگ کے نام نہیں شامل کیے گئے تھے۔ یہ تمام ادیب اپنی زبان و بیان کی خوب صورتی اور ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ ان پر باقاعدہ جاسوسی ادیب ہونے کا لیبل بھی چسپاں ہے۔ ابن صفی نے ان سب کا مطالعہ ضرور کیا تھا اور وہ ان سے متاثر بھی معلوم ہوتے ہیں، مگر جیسا کہ عرض کیا گیا کہ ابن صفی کی اپنی انفرادیت، اوریجنلٹی (Originality) اور اپنے Wit یا حسِ مزاح سے تشکیل پائی ہوئی زبردست تخلیقیت نے ان ادیبوں کے اثرات کو کسی گہری سطح پر یا نمایاں طور پر جذب ہونے سے باز رکھا ہے۔

اس کا پہلا ثبوت تو سب سے پہلے ان کی کردار نگاری ہے۔ آرتھر کانن ڈائل کے 'شرلاک ہومز'، ارل اسٹینلے گارڈنر کے Perry Mason، اگاتھا کرسٹی کے Hercule Pairot اور ستیہ جیت رے کے فیلودا تک پر ایڈگر ایلن پو کے جاسوس 'ڈوپن' کے اثرات نمایاں طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ یہ سارے کردار ایک قسم کی Reasoning Machine ہیں۔ ابن صفی نے جب ۱۹۵۲ء میں اپنا پہلا ناول 'دلیر مجرم' تحریر کیا (جو دراصل وکٹر گن کے ایک ناول سے ماخوذ تھا) تو اُس میں پہلی بار اپنے

شہرۂ آفاق کردار فریدی کو پیش کیا، جس کا سراغ رسانی کا طریقہ بہت کچھ مذکورہ بالا مغربی سراغ رسانوں سے ملتا جلتا تھا، مگر یہ صورتِ حال صرف ابتدائی پندرہ بیس ناولوں تک ہی نظر آتی ہے، کیوں کہ اس کے بعد فریدی، حمید کے سلسلے کے ناولوں میں مرکزی کردار اصل معنی میں 'حمید' کا ہی بن جاتا ہے۔ حمید جو یوں تو فریدی کا ماتحت ہے، مگر وہ Reasoning Mechine ہرگز نہیں ہے۔ ان تمام ناولوں میں کہانی کا ارتقا حمید ہی کے ذریعے ہوتا ہے۔ کوئی نہ کوئی عجیب واقعہ یا صورتِ حال جس سے حمید دوچار ہوتا ہے اور پھر اسی کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ پلاٹ میں پیچ وخم پڑ تے ہیں۔ حمید سے اکثر لغزشیں ہوتی ہیں، حماقتیں ہوتی ہیں اور یہی وہ خوب صورت اور سحرانگیز ماحول ہے جسے ابن صفی انتہائی فنکارانہ انداز میں تخلیق کرتے ہیں۔ اسی ماحول میں اُن کے بیانیے کے جوہر کھلتے ہیں۔ مکالمے کے تو وہ بادشاہ ہیں۔ میرے ناقص خیال میں ابن صفی جس قسم کا چست مکالمہ لکھتے ہیں وہ منٹو کے علاوہ اور کہیں نظر نہیں آتا۔ بے حد چست مکالمے اور برجستگی اُن کی تحریروں میں ایسی خوبی ہے جسے کوئی بھی محسوس کرسکتا ہے۔ حمید کا کردار بے حد ارضی اور فطری ہے۔ وہ اپنے شگفتہ جملوں کے ساتھ ساتھ کہانی کا مرکزی کردار یعنی 'ہیرو' بن جاتا ہے۔ مصیبتوں اور آفتوں میں پھنستے رہنا، فریدی کے لیے قربانی کا بکرا بنتے ہوئے اپنی بذلہ سنجی کو قائم رکھنا ہی اس کا مقصد ہے۔ کبھی کبھی وہ عام آدمی کی مانند معمولی سی باتوں پر مغموم بھی ہوجاتا ہے۔ یہ کردار کوئی مسخرہ نہیں ہے۔ یہ ابن صفی کے تخلیقی کرداروں میں شاید عمران کے بعد سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ یہ فریدی کے کردار کی طرح سپاٹ نہیں ہے۔ اگر حمید کے کردار کی نشوونما اس نہج پر نہ ہوئی ہوتی تو فریدی حمید کے سلسلے کے تمام ناول واقعی رسمی قسم کے سراغ رسانوں کی Reasoning Machine ہی بن کر رہ جاتے۔

ایک دوسرا کرشمہ جو ابن صفی کے ناولوں میں رونما ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ اگرچہ ان

کے یہاں مزاح، بذلہ سنجی اور Wit کے عناصر تقریباً ہر ناول میں پائے جاتے ہیں، مگر حمید کا مزاح عمران کے مزاح سے قطعی مختلف ہے اور ایک دوسری سمت کی نمائندگی کرتا ہے۔ پچیس سال تک متواتر لکھتے رہنے کے باوجود اس سلسلے میں کوئی جھول نہیں پیدا ہو سکا۔

جہاں تک طنز و مزاح کا سوال ہے تو اس امر پر بھی کبھی غور نہیں کیا گیا کہ شفیق الرحمٰن کے بعد ابن صفی اردو کے وہ واحد مزاح نگار ہیں جن کے یہاں مزاح کی نوعیت پنچایتی نہ ہو کر انفرادی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حمید اور عمران کے کردار شفیق الرحمٰن کے 'شیطان' کی طرح اردو ادب میں زندہ جاوید بن گئے ہیں۔ ابن صفی کی شخصیت علمی اور ادبی ذوق میں پوری طرح رچی بسی تھی۔ ان کے جاسوسی ناولوں میں ادب، شاعری، مصوری، موسیقی اور یہاں تک کہ فلسفہ و نفسیات کے بارے میں بھی لطیف اشارے ملتے ہیں۔ ابن صفی نے ایک بار سلیم احمد کی تنقید کے بارے میں یہ معنی خیز جملہ کہا تھا کہ ''سلیم احمد اپنی تنقید کا پہلا فقرہ اس طرح لکھتا ہے جیسے ڈگڈگی بجا رہا ہو۔'' سلیم احمد اس جملے سے بہت محظوظ ہوئے تھے۔

ابن صفی کے ناولوں میں مزاح کا عنصر 'واقعے' کی ہیبت ناکی کو کم کر کے اسے روزمرہ کی زندگی کا ایک معمولی پہلو بنا دیتا ہے۔ جرم، قتل، خون اور تباہ کاریاں یا سازشیں زندگی سے الگ کوئی اشیا نہیں رہ جاتیں۔ ابن صفی ان سب کو حیات و کائنات کی جاری و ساری کلیات میں ہی دیکھتے ہیں، اس لیے ابن صفی کے 'نام نہاد' جاسوسی ناول خالص انسانی صورتِ حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ ویسے بھی ان کے یہاں 'واقعے' سے زیادہ 'صورتِ حال' پر ہی زور نظر آتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے ہیبت ناک ناول کبھی نہیں لکھا۔ ان کے ناولوں کی گوتھک ناولوں مثلاً 'ڈراکیولا' وغیرہ سے کوئی مماثلت نہیں ہے۔ اسی طرح انھوں نے سائنس فکشن پر بھی بہت کم لکھا ہے اور اگر لکھا

بھی ہے تو اس میں کرۂ ارض سے الگ کسی دوسرے سیارے سے متعلق کوئی 'فنتاسی' نہیں پیش کی گئی ہے، بلکہ وہ تو اس قسم کے متعلقات کو قطعی طور پر فراڈ قرار دیتے ہیں۔ معاملہ یہ ہے کہ ابن صفی کی دلچسپی انسانوں کی عام زندگی سے ہے اور اس زندگی میں جو نظر نہ آنے والا ایڈونچر پایا جاتا ہے وہ اِسے زندگی کی ناہمواریوں کے ساتھ بڑے فنکارانہ انداز میں پینٹ کردیتے ہیں۔ اس طرح ابن صفی کے یہاں واقعے کا بھیانک پن Dilute ہوجاتا ہے۔ ان کے یہاں تجسس اور سسپنس کا عنصر اسی لیے بہت کم ہے۔ ساختیاتی مفکر رولاں بارتھ کے مطابق تحریر دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک جسے اُس نے Readerly تحریر کا نام دیا ہے جس میں قاری کی دلچسپی صرف متن میں پائے جانے والے سستے قسم کے تجسس کی وجہ سے ہوتی ہے اور دوسری Writerly جس کی قرأت میں قاری کو گویا اُس تجربے سے گزرنا پڑتا ہے جو دورانِ تخلیق مصنف کو ہوا تھا۔ ایسی تحریریں سطر سطر میں قاری کے لیے بصیرت اور جمالیاتی لطف کا سامان کرتی ہیں۔ ایسی ہی تحریروں کو 'اصل معنیٰ' میں ادبی کہا جاسکتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر مجھے کہنا صرف یہ ہے کہ ابن صفی کے ناول اگر اس حد تک خواص و عام میں مقبول ہیں تو اس کا سبب صرف ان کا زبردست تخلیقی بیانیہ ہی ہوسکتا ہے، خاص طور سے جب کہ ان کی تحریروں کو کہیں بیرونی امداد یا حمایت بھی کبھی میسر نہ آسکی ہو۔ سسپنس یا تجسس تو ان ناولوں کی مقبولیت کا سبب ہو ہی نہیں سکتا، کیوں کہ وہ ابن صفی کے یہاں بہت کم پایا جاتا ہے۔

اردو میں جاسوسی ناول پڑھنے والوں کا ایک مختصر سا حلقہ تو منشی تیرتھ رام فیروزپوری کے ترجموں اور ظفر عمر کے چند ناولوں نے پیدا کر ہی دیا تھا، مگر ابن صفی نے تو اس تمام منظرنامے کو ہی بدل دیا۔ ان سے متاثر ہوکر لکھنے والوں میں اکرم الٰہ آبادی، عارف مارہروی، اظہار اثر، مسعود جاوید، جمیل انجم اور انجم عرشی وغیرہ نے اپنے ناولوں میں زیادہ سے زیادہ سسپنس اور بھیانک پن پیدا کرنے کی کوشش کی۔ وہ اس تخلیقی

توانائی سے خالی تھے جو صرف ابن صفی کا خاصہ تھی۔ تجسس اور ہیبت ناکی کے عناصر کو مرکزی اہمیت دیتے رہنے کے باوصف وہ ابن صفی کے رمز کو نہیں سمجھ پائے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والے اردو کے ادیبوں میں شاید ہی کوئی ایسا ہوگا جس پر ابن صفی کے بیانیہ کا کوئی نہ کوئی اثر نہ پڑا ہو۔ ان کے مکالموں کی نقل کرنا تو عام سی بات ہے۔ ابن صفی کے تمام فن کو صرف 'زبان کا چٹخارہ' کہہ کر کمتر درجے کا نہیں ثابت کیا جاسکتا۔ یہ 'زبان کا چٹخارہ' بڑی مبہم اصطلاح ہے۔ یہی ہمیں یوسفی اور شفیق الرحمٰن کو پڑھنے پر مجبور کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ابن صفی کے یہاں وہ کون سی چیز ہے جو انھیں دوسرے مقبول عام ادیبوں سے نہ صرف منفرد بناتی ہے بلکہ ان کے لیے کسی دوسرے مقام کی شناخت پر بھی اصرار کرتی ہے۔ مجھے اس پر بہت حیرت ہوتی ہے جب ان کا نام اکثر سستے قسم کے رومانی یا جاسوسی یا 'نام نہاد سماجی' ناول لکھنے والوں کے ساتھ شامل کیا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ابن صفی کو کسی بھی دوسرے لکھنے والے کے ساتھ کوئی علاقہ نہیں ہے۔ ان کا کوئی تعلق شاید پاپولر ادب کی اُس روایت سے ہے ہی نہیں جس پر لعنت ملامت بھیجی جاتی رہتی ہے۔

مجھے بے حد مسرت ہوئی تھی جب اردو کے ممتاز افسانہ نگار سیّد محمد اشرف نے 'ذہن جدید' کے ادب پیا میں اردو کے دس بڑے لکھنے والوں میں ابن صفی کا بھی نام لیا تھا۔ میں ان کی اس جرأتِ رندانہ کو سلام کرتا ہوں۔ مجھے اس وقت افسوس بھی ہوا تھا جب اردو کے ہی ایک دوسرے ممتاز افسانہ نگار انتظار حسین نے ایک انٹرویو میں ابن صفی کے نام تک سے اپنی ناواقفیت کا اظہار کیا تھا۔

ابن صفی کی کردار نگاری کو محض آئیڈیل کردار تخلیق کرنے کی صلاحیت تک ہی محدود نہیں کیا جاسکتا ہے — انھوں نے بے شمار کردار تخلیق کیے ہیں۔ ابتدائی زمانے میں انور اور رشیدہ کی جوڑی کے سلسلے بھی مشہور ہوئے تھے۔ انور ایک صحافی ہے، ساتھ ہی

ایک ایسا باغی بھی جو سماج سے برہم اور نالاں ہے۔ ایک بوہیمین قسم کا کردار ہونے کے ناطے انور کا کردار خاصی کشش کا حامل ہے۔ ابن صفی کی نفسیاتی بصیرت اور فلسفے کے مطالعے نے ان سے ایسے بے شمار کردار تخلیق کرائے ہیں جو اکہرے نہیں بلکہ بہت تہہ دار اور پیچیدہ ہیں۔ ان کرداروں میں قاسم، روشی اور جولیانا فٹنر واٹر یا ظفر الملک اور جیمسن وغیرہ کے ساتھ ساتھ بعض مجرموں کے نام مثلاً سنگ ہی، فنچ، ٹو یوڈا، سانوٹے، جیرالڈ شاستری، تھریسا بمبل بی آف بوہمیا، نانوتہ اور علامہ دہشت ناک بھی شامل ہیں۔

مگر وہ کردار جس کی تخلیق نے ابن صفی کی تحریروں کو بالکل نئی اور بے حد بامعنی جہت بخشی اور جس نے اردو ادب میں ابن صفی کے مقام کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا وہ 'عمران' کا کردار ہے۔ اسے بجا طور پر اردو کے نمائندہ کرداروں کی فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ عمران کا کردار ابن صفی کی اپنی پیچیدہ اور تہہ دار تخلیقیت کی سب سے بڑی مثال ہے۔ ساری دنیا کے جاسوسی ادب میں عمران جیسا کوئی کردار تخلیق نہیں کیا گیا نہ ہی اس کے کسی رول ماڈل کا سراغ حاصل ہوتا ہے۔ آئن فلیمنگ کے 'جیمز بونڈ' کی تمام اچھل کود کے باوجود 'عمران' کے ساتھ اس کا موازنہ کرنا بہت بڑی ناسمجھی ہے۔ عمران کے کردار میں تو پرتیں ہی پرتیں پوشیدہ ہیں۔ ایسی ہی کسی پرت میں ایک بامعنی افسردگی بھی موجود ہے۔ وہ سماج سے برہم نہیں ہے بلکہ سماج کا مذاق اڑاتا ہے۔ وہ ایک وجودی کردار ہے۔ عمران 'حماقت' کے فلسفے کا قائل ہے۔ عمران کی 'حماقت' کا موازنہ بآسانی کامیو کی Absurdity، کافکا کی Redundancy اور سارتر کی Nothingness سے کیا جا سکتا ہے۔ عمران کا کردار فلسفہ وجودیت کی منفیت کو ایک نئے اور کسی حد تک مثبت معنی فراہم کرتا ہے۔ اسے ایک قسم کی Irony بھی کہا جا سکتا ہے۔ عمران کا کردار کچھ اس تناظر کو پیش کرتا ہے کہ جیسے اسے اپنے وجود اور کائنات کی

اشیا اور اشخاص کے درمیان اپنے رشتے کی ناہمواری اور دراڑ کا عرفان ہو چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس نے اپنی دانست میں بامعنی انداز میں جینے کا ایک نیا ڈھنگ اختیار کرلیا ہے، جس میں 'غیر سنجیدگی' ہی ایک اخلاقی قدر بن کر ابھرتی ہے جو اپنے فرائض کو دل جمعی اور ایمانداری کے ساتھ پورا کرنے میں سماجی اعتبار سے بے ضرر بھی ہے، مگر یہ کسی قسم کا مسخرہ پن نہیں ہے، اگر چہ مسخرہ ہونے کا التباس ضرور پیدا کرتا ہے۔ عمران کی 'حماقت' دوسروں کو ہنسانے کے لیے نہیں ہے۔ وہ صرف اس کے اپنے 'وجود' کو بامعنی انداز میں گزارنے کے لیے ایک لبادہ ہے۔ یہ لبادہ اس نے اوڑھا نہیں ہے بلکہ یہ تو اس کی روح کی پرتوں سے ابھرابھر کر ایک بامعنی جال کی طرح خود بخود بنتا جاتا ہے۔ عمران کی 'حماقت' دراصل معصومیت، اخلاق، بہادری، بے جگری، فرض شناسی، استقلال، ملال اور افسردگی کا ایک عجیب وغریب مجموعہ ہے یہ ابن صفی کا قطعی منفرد انوکھا اور بے حد معنی خیز کردار ہے۔ وہ ایک قسم کا 'اینٹی ہیرو' ہے برخلاف فریدی کے، سماج میں اس کی کوئی بارتبہ حیثیت بھی نہیں ہے۔ وہ خود بھی گمنامی کی زندگی جینے کو ترجیح دیتا ہے۔ ایک چھوٹے سے فلیٹ میں زیادہ تر مونگ کی دال کھانے پر ہی گزارہ کرتا ہوا اپنے ملازم کے ذریعے اطمینانِ قلب کے ساتھ بے وقوف بنتا رہتا ہے۔ بظاہر عمران دوہری شخصیت کا حامل نظر آتا ہے، مگر کسی قسم کا Identity Crisis بھی نہیں پیدا ہوتا۔ اس کی اصل شخصیت اپنے نوکروں سے بے وقوف بننے والے عمران یا اپنے گھر والوں کے ذریعے نکما اور لااُبالی مان کر دربدر کردیے جانے والے عمران اور سیکرٹ سروس کے چیف 'عمران' دونوں ہی سے ماورا ہے۔ اُس کی یہ اصل شخصیت ہی اس کا بامعنی وجود ہے۔ اس کی وہ افسردہ روح جو ان دونوں 'عمرانوں' کو فاصلے پر کھڑی ہو کر دور سے دیکھتی رہتی ہے، گویا یہ دونوں 'عمران' صرف اس کے جسم کے مظہر ہوں، روح ان سے الگ اپنی ہستی کو پہچان کر زندگی اور کائنات میں جاری و ساری لغویت

(Absurdity) کا نظارہ کرتی رہتی ہے۔ اپنے ساتھیوں کے ذریعے جان بوجھ کر بے وقوف بنتے رہنا، یوں دیکھا جائے تو دنیا میں ذلیل وخوار ہوتے رہنا اور خاموشی کے ساتھ خود اپنا ہی تماشا دیکھتے رہنا وہ خصوصیات ہیں جو عمران کو فریدی کے مقابلے کہیں زیادہ جاندار، پرکشش اور تہ داریت اور معنویت سے بھرپور کردار ثابت کرتی ہیں۔ وہ کوئی آئیڈیل نہیں ہے بلکہ وہ تو آئیڈیلزم کو ہی Deconstruct کرتا ہے۔ عمران دوسروں کو بے وقوف بنانے سے پہلے خود بے وقوف بنتا ہے۔ وہ اور اس کے ذریعے اور کیے ہوئے جملے اپنے آپ کو Deconstruct کرتے جاتے ہیں۔ اردو میں تنقید کے اس ڈسپلن یعنی ردتشکیلیت کو اس طرف توجہ کی جانا چاہیے کہ عمران کے کردار کے وسیلے سے ابن صفی کے متن میں معنی التوا میں پڑتے رہتے ہیں۔ یہ معنی کا نہیں بلکہ معنی کی زرخیزی Dissimination کا وہ عمل ہے جس سے ہم مابعد جدید دور میں دریدا اور پال ڈی مان یا جیفرے ہارٹ مین وغیرہ کے ذریعے ہی متعارف ہوتے ہیں۔

عوام میں فریدی کا کردار چاہے کتنا بھی مقبول کیوں نہ ہو، مگر وہ ایک سپاٹ یا آئیڈیل کردار تو ہے ہی، عمران کا کردار سپاٹ نہیں ہے اور وہ دوسرے سراغ رسانوں کی طرح محض ایک سراغ رساں نہیں ہے۔ اپنے غرور اور اپنی انا کو کچلنے کے بعد ہی عمران مجرموں کا سر کچلتا ہے۔ اگر چہ عمران کے ساتھ سیکرٹ سروس کی پوری ٹیم ہے، مگر بغور مطالعہ کرنے پر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ زیادہ تر کارنامے وہ تنہا ہی انجام دیتا ہے۔ وہ بہت کم میک اَپ میں آتا ہے اور اگر وہ میک اَپ کرتا بھی ہے تو اس کی حماقت کو چھپانے میں وہ ناکام ہی رہتا ہے۔ برخلاف اس کے فریدی کے ساتھ آخری معرکے میں ہمیشہ حمید موجود رہتا ہے۔ قربانی کا بکرا بن کر فریدی میک اَپ سے بھی اتنا کام لیتا ہے کہ آخری وقت تک حمید بھی اُسے پہچان نہیں پاتا۔ عمران کا کردار ایسا کیوں ہے؟ اس بارے میں خود ابن صفی نے اپنے ایک ناول 'گھر کا بھیدی' میں توجیہ پیش کی

ہے، مگر ہمیں صرف اس توجیہ پر بھی بھروسہ نہیں کرنا چاہیے، کیوں کہ اُس وقت شاید ابن صفی کو بھی یہ اندازہ نہ ہوگا کہ عمران کا کردار تخلیق کر کے وہ جدید ذہن کی جس پیچیدہ معنویت کا استعارہ قائم کررہے ہیں وہ اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے یادگار بن جائے گا۔

نہیں۔ یہ پاپولر یا مقبول عام ادب کی واضح خصوصیات ہرگز نہیں ہوسکتیں۔ ستم ظریفی ہے کہ محض ابن صفی کی مقبولیت ہی ان کے راستے کا روڑا بن گئی، ان کے ناولوں کی مارکیٹ بہت زیادہ تھی، مگر وہ بازار کے تقاضوں کے تحت نہیں لکھا کرتے تھے، بلکہ یہ کہا جائے تو زیادہ درست ہوگا کہ وہ تو سستے قسم کے رومانی اور جنسی اور بازاری ناولوں کے سیلاب کو روکنے کے لیے راستے میں کوہِ گراں کی طرح کھڑے ہوئے تھے۔ اردو کے قاری کی جو اخلاقی، ذہنی اور ادبی تربیت ابن صفی نے کی وہ اپنے آپ میں ایک مثال ہے، مگر تنقید کی فیشن زدگی اور سنابری نے اُن کی طرف توجہ نہیں کی۔

ابن صفی کی یہ بے مثال مقبولیت وقتی اور عارضی نہیں ثابت ہوسکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ عام سطح کے مقبول عام ادیب کبھی رہے ہی نہیں، جیسا کہ اس سے پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ سنسنی خیزی اور چونکا دینے کا عمل اُن کے یہاں بہت کم ہے اور اسے ابن صفی کی شناخت کبھی نہیں کہا جاسکتا۔ مقبول عام ادب میں کردار اتنے پیچیدہ اور بلیغ نہیں ہوتے۔ ایسے ناولوں کی فضا میں کسی بھی قسم کی بصیرت کا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ بصیرت کے نام پر صرف نعرے بازی ہوتی ہے۔ شاید یہ کہنا درست ہے کہ ابن صفی کے ناول ہمیں اس طرح ڈسٹرب نہیں کرتے جیسی توقع ادب کے اعلا فن پاروں سے کی جاتی ہے، مگر ان کے ناولوں سے ملنے والی بصیرت، اُن کی بے مثال زبان اور سب سے بڑھ کر ان کی کردار نگاری، انھیں عام قسم کے مقبول عام ادب کے زمرے میں رکھے جانے کی نفی بھی کرتے ہیں۔ مقبول یا Popular دراصل وہ ہے جسے سماج کے

اس حصے نے بتایا ہے جسے عوامی کہا جاتا ہے۔ یہ عوامی حصہ طبقہ اشرافیہ یا معاشی طور پر طاقت ور طبقے سے کم تر درجے کا مانا جاتا ہے، مگر یہ بھی ہے کہ ادب کے معاملے میں یہ سب کچھ گڈمڈ کر کے سہل پسندی سے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ کبھی کبھی طبقہ اشرافیہ نچلے درجے کے فن سے لطف اندوز ہوتا نظر آتا ہے اور کبھی کبھی کبیر اور نظیر اکبرآبادی جیسے عوامی اور مقبول عام شاعروں کے نام 'ادبِ عالیہ' میں بھی اپنے لیے ایک الگ اور ممتاز و منفرد مقام کا مطالبہ کرتے نظر آتے ہیں۔ باغ و بہار، طلسم ہوش ربا، فسانۂ عجائب اور گلزارِ نسیم وغیرہ ہمارے مقبولِ عام متن ہونے کے ساتھ ساتھ کلاسیکی اہمیت بھی رکھتے ہیں۔ غالبؔ، اقبالؔ، پریم چند، منٹو اور عصمت چغتائی کے ساتھ بھی کم و بیش یہی معاملہ ہے۔

جب کوئی فن پارہ ہمارے حافظے کا ایک ناگزیر حصہ بن جاتا ہے تو کلاسیکی اہمیت اُسے اپنے آپ ہی حاصل ہو جاتی ہے۔ ہمیشہ تو کوئی شے جدید نہیں رہتی۔ ادب کی تاریخ میں اس قسم کی درجہ بندی نے بہت سی گمراہیاں پھیلائی ہیں اور یہ سلسلہ تا ہنوز جاری ہے۔ دوسرے یہ بھی کہ کسی فن پارے کی ادبی حیثیت کا تعین کرنے کے لیے اس دور میں تحریر کردہ دوسرے متون سے اس کا معروضی موازنہ کرنا بہت ضروری ہے۔ صرف پرشکوہ اندازِ بیان یا اسلوب تو بہت ہی اضافی نوعیت کی شئے ہوتی ہے، یعنی کلاسیکیت کے لیے تاریخ کے احساس کے ساتھ ساتھ معروضی مطالعہ بھی متن کے معیار کا ضامن ہوا کرتا ہے۔

اس طرح ابن صفی کے ناولوں کو بھی آج اکیسویں صدی میں کلاسیکی اہمیت حاصل ہو سکتی ہے۔ وہ اردو میں ایک روایت کا نام ہیں، مگر یہ روایت اُن کے ساتھ ہی ختم ہو گئی۔ ہماری تنقید نے اُن کے ساتھ سگا یا سوتیلا کسی بھی قسم کا برتاؤ نہیں کیا ہے۔ یہ کچھ اس قسم کی سچویشن ہے جیسے اعلا قسم کا فلم بین طبقہ اور سنیما کے ناقدین نصیر الدین شاہ کے

ساتھ دلیپ کمار کا نام لیتے ہوئے ہونٹ دبا لیتے ہیں یا موسیقی کا اعلا ذوق رکھنے والا طبقہ اشرافیہ بھیم سین جوشی کے ساتھ محمد رفیع کے بارے میں کچھ کہنے میں ہتک محسوس کرتا ہے۔ تو کیا 'پاپولر' کو صرف اس لیے نکال باہر کیا جائے گا کہ عوام نے اسے پسند کیوں کیا۔ ترقی پسند حضرات کو اس پر اور بھی زیادہ غور وخوض کرنے کی ضرورت ہے۔

یونیورسٹیوں میں ریسرچ کے شعبوں نے انھیں ہمیشہ نظر انداز کیا ورنہ 'حیات اور کارنامے' کے فارمولے کے چلتے چلتے تو دنیا کا کوئی شاعر یا ادیب ایسا نہیں ہے جس پر تحقیق کرنے کی گنجائش نہ نکل سکے۔ (جملۂ بے جا کے طور پر یہ لکھا جا رہا ہے کہ راقم الحروف کی نگرانی میں شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ابن صفی کے ناولوں کے حوالے سے ایم فل اور ایک پی ایچ ڈی کی تھیسس عنقریب جمع ہونے جا رہی ہے۔)

دو سال پہلے مشہور فلم ناقد نسرین منّی کبیر کو دیے گئے اپنے طویل انٹرویو میں جاوید اختر نے ابن صفی کے بارے میں بہت ایماندارانہ باتیں کہی ہیں۔ اس حوالے سے یہ انٹرویو بہت اہم ہے کہ اس میں ابن صفی کی کردار نگاری پر بھی گفتگو کی گئی ہے۔ یہ انٹرویو کتابی شکل میں انگریزی میں شائع ہوا ہے۔ یہ ایک خوش آئند امر ہے۔ ابن صفی کے مقام کا تعین کرنا ہماری سب سے بڑی اخلاقی ذمہ داری ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں ابن صفی کو صرف اردو میں جاسوسی ناول نگاری کا موجد کہہ کر اُن کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔

☆☆☆

شمیم حنفی: اردو تنقید کا آؤٹ سائیڈر

ادب انسانی تجربے کے مکمل علم و آگہی کا نام ہے۔ نسلِ انسانی نے دُکھ، کرب اور مصائب کا جو طوفان جھیلا ہے، ادب اُسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ادب کسی بھی حال میں اقدار سے خالی نہیں ہوسکتا۔ ہر سچی ادبی تحریر ایک پُراسرار رُوحانی تجربے کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ عکاسی اپنے وسیع تر مفہوم میں ہی ممکن ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جس تجربے کی زیادہ سے زیادہ عکاسی کی بات کی جارہی ہو، وہی تو دراصل سب سے زیادہ تاریک، دبیز اور پُراسرار تھا۔ ایسی صورت میں ادب پارے کی تفہیم و تعبیر کا کام صرف چند نکات کی طرف نشان دہی کر دینے سے ہی ممکن نہیں ہوجاتا۔ ادب میں ''تنقید'' کا مطلب یقیناً ادب کو جاننے اور سمجھنے کا ہوتا ہے، مگر یہ جاننا محض معروضی ہی نہیں، موضوعی بھی ہونا چاہئے۔ یہاں ''جان لینے'' کا مطلب ''ہوجانا'' ہے۔ اس طرح یہ Being-Becoming کا سفر ہوتا ہے۔ تب تخلیق وہ ہوجاتی ہے جو ''ہم'' تھے اور ہم وہ جو کہ ''تخلیق'' ہے۔

ہمارے زمانے میں جو تنقید کو ایک دوسرے درجے کی سرگرمی مان لیا گیا ہے تو اس کی ایک وجہ چند مکتبی نظاروں کی عامیانہ آرا ہیں، ورنہ تنقید اور تخلیق کا رشتہ ایک ایسا فطری عمل ہے جس کے بارے میں بہت سے بے تکے اور بے معنی سوالات تو قائم ہی نہیں کیے جاسکتے۔ تخلیق ردِعمل کے طور پر اپنی تنقید کو پیدا کرتی ہے۔ تخلیق کی تعمیر ہی

میں تنقید کی صورت مضمر ہوتی ہے۔ بے خبر تخلیق کے بطن سے باخبر تنقید کا برآمد ہونا ایک قسم کی بامعنی اور اخلاقی ہلاکت خیزی ہے۔ یہ ایک دوسری تخلیق کا جنم لینا ہے، جس کے لیے گزشتہ تخلیق کے خلیوں کی ہلاکت خیزی کے باعث خون کے چیتھڑوں کا بکھرنا لازمی ہے۔ ہر قسم کی عضویاتی اکائی کے مقدر میں یہی لکھا ہے جس کے لیے اُسے شرمندہ ہونے کی نہیں بلکہ احساسِ فخر اور طمانیت کی دولت سے مالا مال ہونے کے احساس کی ضرورت ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ تاریخ اور تہذیب کا عمل جاری و ساری رہنے کی وجہ سے نسلِ انسانی نے بڑے مصائب بھی اُٹھائے ہیں اور بڑی سرشاریاں بھی حاصل کی ہیں۔ ادب کی دنیا نے جذبات اور بصیرتوں کو اپنے گونا گوں تجربات کے ذریعے خود میں جذب کیا ہے۔ اس صورت حال میں کسی بھی قسم کی سہل پسندی بڑے بڑے مغالطوں کو وجود میں لاسکتی ہے۔ یہ مغالطے صرف مغالطے ہی نہیں رہتے، یہ معاشرے میں ایک بھیانک تخلیقی بانجھ پن بھی پیدا کرتے ہیں۔ معاشرے میں یہ تخلیقی بانجھ پن پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے جب ہم کسی جامد اور اکہرے حصار میں قید ہوکر خود اپنی ہی نظریے کی فرسودگی کے شکار ہوجاتے ہیں۔ ''ادب برائے ادب'' یا ''ادب برائے زندگی'' جیسے فرسودہ عنوانات سے ہی اب جی گھبراتا ہے۔ یہ ایک طرح سے ایک جامہ کھمبے کی طرح کھڑے رہنا جیسا ہے جس کے سامنے سے ہزاروں ریل گاڑیاں گزرتی رہتی ہیں۔ ریاضی کا ایک معمولی طالب علم بھی جانتا ہے کہ ایک چلتی ہوئی ریل گاڑی کو اس کھمبے کی طرح نہیں ہونا چاہیے۔ تنقید اور ادبی تخلیق دونوں کو مل کر ایک نئی اور وسیع تر دنیا کی تشکیل کرنا چاہیے۔

مگر کیا ہمارے یہاں ایسی تنقید کا ارتقا ہوسکا ہے؟ شمیم حنفی کی تنقید کے بارے میں کوئی بات کرنے کے لیے یہی ایک بنیادی سوال ہے جو میرے لیے اس تحریر کے لکھنے کا محرک بن جاتا ہے۔

دراصل وجودی طرزِ احساس اور فکر نے شمیم حنفی کی تنقید کو جس طرح متاثر کیا اُس کی دوسری مثال اُردو میں نہیں پائی جاتی۔ یہ تنقید بجائے خود ایک آؤٹ سائیڈر کی تنقید ہے، آؤٹ سائیڈر ہمیشہ ہی نابغۂ روزگار ہوتا ہے۔ وہ اپنے سے قبل چلی آرہی عمومی صورتِ حال کو درہم برہم کر دیتا ہے۔ ادب، فن، تنقید اور علم کے میدان میں آؤٹ سائیڈر کا ایک کارنامہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ جس صنف سے تعلق رکھتا ہے اس کے بعد اُس کے ارتقا کی راہیں ایک طرح سے روایتی خطوط پر آگے بڑھنے کے لیے مسدود ہو جاتی ہیں۔ اُردو میں ادبی تنقید کو شمیم حنفی نے جس بلندی پر پہنچا دیا ہے اُسے دیکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس سے بہتر اور اعلیٰ تنقیدی کارنامے کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ دراصل یہ کارنامہ اس لیے وقوع پذیر ہوا کہ شمیم حنفی اُردو کے وہ واحد نقاد ہیں جو دراصل خود بھی وجودی طرزِ احساس کے مالک ہیں، اس لیے اُن کی تنقیدی نگارشات پر وجودی احساسات اور کیفیات کی جو چھوٹ پڑی ہے وہ اس صداقت پر مبنی ہے جس کا خمیر انسانی وجود ہے۔ ادب پارے کی تفہیم و تشریح سائنسی انداز میں نہیں کی جاسکتی۔ ہر بڑا ادب پارہ اپنے آپ میں ایک مابعد الطبعیات بھی ہوتا ہے۔ نقاد کا فرض ہے کہ وہ اس مابعد الطبعیات کو دریافت کرے۔

مگر مابعد الطبعیات کو دریافت کرنے کا عمل بجائے خود ایک گہرے وجودی احساس سے تعبیر ہے۔ اسے دریافت کرنے کا مطلب اس احساس میں کھو جانا یا اس سے ہم آہنگ ہو جانا ہے جسے دریافت کیا گیا ہے۔ دریافت کے معنی نقاد کے لیے نہ تو ٹوپی سے خرگوش نکالنا ہے اور نہ یہ اعلان کر دینا کہ چاند پر پانی نہیں پایا جاتا۔

شمیم حنفی کی تنقید فن پارے کی مابعد الطبعیات کو دریافت کرتی ہے، پھر وہ سب کچھ جو دریافت ہوا ہے قاری کو نظر آنے لگتا ہے۔ وہ دکھائی دیتا ہے، ایک زندہ احساس کی طرح شمیم حنفی کی تنقید ایک معجزے سے کم نہیں، کیوں کہ یہ کچھ کہنے اور بتانے سے زیادہ

دکھاتی ہے، یعنی Display کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال فطری طور پر پیدا ہوتا ہے کہ Display کرنے کا یہ عمل تنقید میں کس طرح رونما ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کارنامہ شمیم حنفی کی زبان نے انجام دیا ہے۔ اُن کی تنقید کی زبان مروّجہ تنقیدی اسالیب میں سے کسی بھی ایک سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، اس لیے اِسے آؤٹ سائیڈر کہا گیا ہے۔ عسکری صاحب سے بے حد متاثر ہونے کے باوجود اُن کی تنقید کا ایک چھوٹے سے چھوٹا جملہ بھی اس بات کی غمازی نہیں کرتا کہ وہ عسکری صاحب کے تنقیدی اسلوب کی بھی تقلید کررہے ہیں۔ دراصل عسکری صاحب کے مزاج میں جو عجلت پسندی تھی اور زیریں سطح پر ادب کے تئیں جو غیر سنجیدگی تھی، شمیم حنفی کو اُس سے دور کا بھی علاقہ نہیں ہے۔ عسکری صاحب باتوں باتوں میں بڑے بصیرت آموز نکات کا انکشاف کردیا کرتے تھے، مگر یہ بھی ہے کہ عسکری صاحب کی تحریروں کو ترقی پسند نقادوں کی سکہ بند تحریروں کے ردّعمل کے طور پر ہی زیادہ دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ شمیم حنفی، عسکری صاحب سے ہی نہیں بلکہ اردو کے تمام نقادوں سے قطعی طور پر مختلف ہیں۔

دراصل تنقید کے تقریباً تمام اسالیب فن پارے کی جس قسم کی تشریح یا تفہیم کرنے کو اپنا فریضہ سمجھتے ہیں، اس کے لیے اُن کے پاس زبان کے سوا دوسرا کوئی آلہ نہیں ہوتا۔ وہ زبان کو ''جاننے'' کا ایک آلۂ کار سمجھتے ہوئے اس کا استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کے یہاں ''موضوع'' اور ''معروض'' ہمیشہ ایک دوری پر اپنی اپنی جگہ قائم رہتے ہیں۔ عام طور سے تنقید کا منصب یہی مانا بھی جاتا ہے اور اس قسم کی تنقید ہمیشہ صاف شفاف اور منظم ہوتی ہے، مگر ایسی تنقید اپنے وسیع معنی میں صرف ایک آلۂ کار بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ تخلیق کے مقابلے میں ہمیشہ اس لیے دوسرے درجے کی شے ہوتی ہے، کیوں کہ اپنے وجود کو قائم رکھنے کے لیے اُسے تخلیق کے معیار اور اُس کی اقدار کا تعین

کرنا پڑتا ہے۔

مگر شمیم حنفی کی تنقید اس زمرے میں نہیں رکھی جاسکتی۔ وہ ''تخلیق'' کے ساتھ شرکت کرتی ہے۔ اُس کے ساتھ ساتھ سفر پر چل کھڑی ہوتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنے پیچھے خون کی کچھ بوندیں چھوڑ جاتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید خون کی ان بوندوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ یہ تخلیقی تجربے کے ساتھ ساتھ سُر لگانے جیسا ہے۔ ایسی تنقید کبھی ''غیر تخلیق'' کے لیے وجود میں نہیں آسکتی، وہ کسی غلط فہمی کا شکار نہیں ہوسکتی۔ وہ کسی غیر تخلیقی تجربے کا نوٹس ہی نہیں لے سکتی۔ شمیم حنفی کی تنقید میں موضوع اور معروض میکانکی انداز میں بے جان پتلے بن کر کھڑے نہیں رہ جاتے، وہ چلنا شروع کردیتے ہیں۔ ایک دوسرے کی تلاش میں، کبھی ایک دوسرے کی طرف اور کبھی ایک دوسرے کے مخالف بھی۔ ظاہر ہے کہ شمیم حنفی کی زبان نے ہی یہ کارنامہ انجام دیا ہے۔ وہ زبان کے ذریعے دکھاتے ہیں۔ زبان کو انھوں نے اپنے ''ہونے'' کی زبان بنایا ہے نہ کہ کچھ ''جان لینے'' یا ''بتانے'' کی زبان۔ یہ خالص وجودی طرز احساس ہے۔ تنقید میں معروضیت پر بہت زیادہ زور دیا جانا منطقی اعتبار سے غلط ہے۔ ادب میں معروضیت نہیں ہوسکتی۔ ادب کی معروضیت میں موضوعیت شامل ہوتی ہے۔ سماجی علوم میں بھی صرف نصف فیصد ہی معروضیت ہوتی ہے۔ ادب کی تنقید بہرحال ایک دانشورانہ سرگرمی ہے، مگر یہ دانشورانہ سرگرمی اپنی عقل کو اس طرح بروئے کار نہیں لاتی جس طرح مثال کے طور پر ایک ڈاکٹر، انجینئر یا ٹیکنیشین اپنی عقل کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی خاص مقصد کو پورا کرنے میں لگا رہتا ہے۔ یہ خاص مقصد عام طور پر دنیاوی اور افادی نوعیت کا ہوتا ہے، مگر ایک دانشور کا مقصد اِس سے قطعاً مختلف ہے۔ یہاں عقل و دانش کی مرکزی اہمیت ہوتے ہوئے بھی، اُس کا مقصد کوئی دنیاوی کارنامہ انجام دینا نہیں ہوتا ہے۔ یہاں تو عقل یا دانش خود اپنی فطرت سے ہی ہم آہنگ رہتی ہے، یعنی خیال و

فکر۔ کسی بھی موضوع پر سوچنے کے ساتھ ساتھ اُس کی حقیقت یا ''سچ'' کا ادراک حاصل کرنا۔ اس ''سچ'' کا ادراک حاصل کرنے کے لیے معروضیت کوئی اوّلین یا حتمی شرط نہیں ہے۔ جب ہم اقدار کی بات کرتے ہیں تو ایک اخلاقی جہت تو خود بخود ہماری دانشورانہ سرگرمی کے ساتھ منسلک ہوجاتی ہے۔ یہ اخلاقی جہت ایک قسم کے تنقیدی احساس (Critical Consciousness) کو پروان چڑھانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ کیا ادبی تنقید اقدار اور اخلاق سے یکسر خالی ہوکر ''عقلِ محض'' کا پتلا بن کر خالص سائنس کی طرح فن پارے کوٹھونک بجا کر دیکھتے رہنے کا نام ہوسکتی ہے؟ ادب کا کوئی بھی معروضی مطالعہ بغیر موضوعیت کو شامل کیے مکمل نہیں ہوسکتا۔

دوسرے نقادوں کی زبان اور شمیم حنفی کی زبان میں یہی فرق ہے کہ دوسرے نقاد دراصل سائنس دان کے منصب پر فائز ہیں۔ وہ فن پارے سے تقریباً لاتعلق ہوکر اُس کی سرجری کرتے ہیں۔ ایسے نقاد بعد میں اپنی کامیاب ''سرجری'' کے نشے میں ہی گم رہتے ہیں۔ زخمی کٹے پٹے فن پارے کو اُن سے الگ اور دور رہ کر بھی بہت دن جینا پڑتا ہے۔

مگر شمیم حنفی کا مطالعہ اُن کی روحانی واردات کا ہی دوسرا نام ہے۔ اُن کی زبان وجودی تجربے سے روشنی اخذ کرتی ہے۔ اس روشنی میں وہ سب کچھ Display ہوجاتا ہے جو کہا نہیں جاسکتا۔ یہ روشنی اُن کی تمام نگارشات کے ساتھ ساتھ رینگتی ہے، مگر یہ اتنی تیز نہیں کہ آنکھیں چندھیا جائیں۔ کبھی کبھی تو یہ صرف ایک چمکیلے غبار یا دُھند کی شکل میں ہوتی ہے جس میں اشیا اپنی تمام پوشیدہ جہات کو بھی پرچھائیوں کی شکل میں Display کرنے پر مجبور ہوجاتی ہیں۔

اس لیے شمیم حنفی کے مطالعے کا مرکز بھی صرف وہ تخلیقات ہی ہوتی ہیں جن سے اُن کا کوئی ذہنی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ اس لیے فن پارے سے وہ تعلق رہ ہی نہیں سکتے۔

شمیم حنفی کی تنقید میں یہ کرشمہ اس طرح نمودار ہوا ہے کہ فن پارے کے متن میں پوشیدہ وجودی تجربے اور تنقید کی زبان کے درمیان ایک موجودی طرز احساس کی ہم آہنگی قائم ہوجاتی ہے۔ اس طرح فن پارہ اپنی خالی جگہوں کو بھرتا ہے۔ تخلیق ایسی تنقید کی محتاج ہوتی ہے جو اسے مکمل کردے۔ شمیم حنفی کی تنقید ایسی ہی ہے جو فن پارے کو مکمل کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ اسے مکمل کرنے میں ہی تشریح و تفہیم کا وہ مقصد بھی پورا ہوجاتا ہے جس کی تکمیل کے لیے تنقید وجود میں آتی ہے۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ شمیم حنفی کی تنقید تخلیق کے مقابلے میں دوئم درجے کی شے نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے لیے اسی طور پر کسی ''تخلیق'' کی محتاج نہیں ہے۔ زمانی یا تاریخی اعتبار سے بھلے ہی وہ فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد مکمل ہوگئی ہو مگر دراصل ایسی تنقید تخلیق کے تار پود میں ہمیشہ شامل رہتی ہے، کیونکہ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ خود تخلیق کو بھی اپنی تکمیل کے لیے ایسی تنقید کی ضرورت ہوتی ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ جدید تنقید کا ارتقا ایک قسم کے تہذیبی بحران کی پیداوار ہے۔ صنعتی انقلاب کے بعد ایک ایسا سماج سامنے آیا ہے جسے ہم Mass Society کہہ سکتے ہیں۔ یہ وہ سماج ہے جو انسانوں نے اپنے باہمی رشتوں کے ذریعے تشکیل نہیں کیا ہے بلکہ یہ الگ الگ افراد کا ایک فرقہ ہے جسے حکومت کے اپنی ذاتی اغراض و مقاصد کے ذریعے کنٹرول کیا جاتا ہے، اس لیے آج لکھنے والا یقیناً اور بھی زیادہ اکیلا ہوگیا ہے۔ قدیم زمانے میں تنقید کا کوئی بہت خاص رول اس لیے نہیں تھا کہ ادیب اور سماج کے درمیان کوئی خلیج نہیں تھی۔ گزشتہ دو تین سو سالوں میں یہ صورت حال بدل گئی ہے، کیونکہ سماج میں فرد ابھر کر آگیا ہے۔ آج جسے ہم ترسیل کا المیہ کہتے ہیں وہ ادیب اور قاری (سماج) کے درمیان کسی مکالمے کی غیر موجودگی کا ہی دوسرا نام ہے۔ یوں دیکھا جائے تو یہ سماج کے بکھر جانے کا ہی نتیجہ ہے۔ جدید تنقید نہ صرف اس تہذیبی بحران کی

پیداوار ہے بلکہ اس سے اُبھر کر باہر آنے کی ایک بیباک اخلاقی کوشش بھی ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید صحیح معنی میں ''جدید تنقید'' کی یہ ذمے داری اپنے سر لینے کی کوشش کرتی ہے۔ روایتی اور رسمی قسم کی تنقید کے بس کا یہ روگ نہیں کہ وہ اس تہذیبی بحران سے باہر آنے کی اوّلین شرط بھی پوری کر سکے، یعنی وہ اس اخلاقیات کا بوجھ اپنے سر پر نہیں لے سکتی، کیونکہ اس نے معروضیت کو انتہا پسندی کی حد تک اپنا راہ نما بنالیا ہے، اگر چہ یہاں بھی وہ غلط فہمی اور مغالطے کا ہی شکار ہے۔ صداقت اور معروضیت میں صرف سہل پسندی سے کام لیتے ہوئے ہی کوئی رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے، ورنہ ان میں کوئی منطقی ربط نہیں۔

شمیم حنفی کی تنقیدی زبان بے حد شائستہ اور پُر وقار ہے، مگر اس زبان کے انوکھے پن کا اسرار اس لہجے اور لَے میں پوشیدہ ہے جو بہت ملال انگیز ہے۔ ملال اور افسردگی کی یہ کیفیت آخر تنقید کی زبان میں کہاں سے چلی آتی ہے؟

(۱) ''تنقید نہ تو قانون سازی ہے نہ کسی سیدھی سادھی لسانی ترتیب کی مجرد ترتیب، تخلیقی لفظ کے واسطے ہم جتنا کچھ دیکھ پاتے ہیں اس سے بہت زیادہ ہماری نگاہ سے اوجھل رہ جاتا ہے۔ تخلیقی لفظ کے مفہوم کی کائنات بے حساب ہوتی ہے اور لامحدود۔ اس سلسلے میں قطعیت کا رویہ اختیار کرنا اپنے آپ کو فریب دینا ہے۔ وہ علم جو مجرد اصولوں، خیالوں اور رشتوں کی آگہی فراہم کرتا ہے، بقول سارتر کھوکھلا علم ہے۔'' (قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(۲) ''ہر انسانی شعور اور آگہی اپنا بامعنی اظہار ایک وسیع اور پُر پیچ انسانی مظہر کے واسطے سے کرتی ہے۔ یہ مظہر تجربہ گاہوں کی چھوٹی سی دنیا کے دائرے میں نہیں سماسکتا۔ ہمارا عہد تخلیقی لفظ کے مفہوم، مطالعے اور تفہیم کے سابقہ تصورات سے انقلابی انحراف کا عہد ہے۔ نئی تنقید اس اعتراف کے بغیر اپنے قیام اور استحکام کی کوششوں میں ناکام رہے گی۔'' (قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(۳) ''انسان بجائے خود ایک بھید ہے، اس لیے شاعری بھی کبھی کبھی بھول بھلیاں بن جاتی ہے۔ تخلیقی عمل کے بھید کو پانے کے لیے قاری کو ذہنی، لسانی اور وجدانی سطح پر شعری اظہار اور اپنے مابین دوریوں کو مٹانا پڑے گا۔ بصورت دیگر زندگی کا ایک اصول بہت واضح اور ابہام سے خالی ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔'' (قاری سے مکالمہ، شمیم حنفی)

(۴) ''مارسل پراؤست نے جو ایک بات کہی تھی کہ کائنات ہر بڑے فنکار کے ساتھ ایک بار پھر سے بنتی ہے تو منٹو کی کہانی کے ساتھ اصل معاملہ یہی ہے۔ وہ کائنات کی ہر شے کو اور ہر شخص کو اپنی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی فن کارانہ ضرورت اور طلب کے مطابق اسے ہمارے سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ، اپنی کہانی سے خود کو غائب کر دینے کے بعد بھی وہ ہماری آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا۔ منٹو کے معاصرین میں اور اُس کے بعد بھی کسی دوسرے کہانی کار نے اپنی ہستی اور کہانی میں ایسا انوکھا تال میل پیدا نہیں کیا۔'' (منٹو- حقیقت سے افسانے تک، شمیم حنفی)

(۵) ''یہ سب کچھ ایک گہرے تخلیقی درد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ بیدی کی سجاوٹ سے عاری زبان، زمین سے لگ کر چلتا ہوا اسلوب، ان ہونے واقعات اور ان جانی واردات سے خالی سیدھی سادھی کہانی، ان کہانیوں سے جھانکتی ہوئی زندگی کے مانوس رنگ اور منظر، دھیمے سُروں میں اس تخلیقی درد کا اظہار کرتے ہیں جس کی ڈور میں بصیرت اور ان کے کردار ایک ساتھ اُلجھے ہوئے ہیں۔ ایک پائے دار لیکن خاموش حزن بیدی کی کہانیوں اور کرداروں کی کھردری سطح کو بڑی ملائمت اور نرمی سے ہم کنار کرتا ہے۔ کہی اور اَن کہی دونوں ساتھ ساتھ نمایاں ہوتے ہیں۔ دوسرے کی سرگرمی میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ یہ کردار نہ تو Types ہوتے ہیں، نہ اپنے مسئلے کے حل کی خاطر کسی بیرونی سہارے کے منتظر رہتے ہیں۔ ان کی ساری

کشمکش ان کی اپنی ہستی کے حوالے سے ابھرتی ہے۔''　　(بیدی کے کردار، شمیم حنفی)

(۶) ''بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اُس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متقدمین سے تاحال ہر اُس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جاسکتی ہے جس نے صرف اوڑھی ہوئی زمینوں کو اپنی بصیرت کی جولاں گاہ نہ بنایا ہو، چنانچہ کسی نہ کسی سطح پر وجودی فکر کا عمل دخل میر و غالب کے یہاں بھی مل جائے گا۔ متقدمین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو (پہلے بھی اس کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی ہو ہی نہیں سکتا۔''　　(نئی شعری روایت، شمیم حنفی)

مندرجہ بالا مثالیں بغیر کسی شعوری کاوش اور تلاش کے شمیم حنفی کے مضامین سے اخذ کی گئی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اُن کے بے شمار مضامین میں سے کہیں سے بھی اس قسم کی سیکڑوں مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں، جن سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت اُن کے بنیادی سروکار ''انسان'' سے ہی وابستہ ہیں۔ افسردگی اور ملال کی اس کیفیت کا ایک سبب تو یہ انسانی سروکار ہی ہوسکتے ہیں جس کی وجہ سے وجودی طرزِ احساس کی ایک بامعنی اُداس دھندلی سی روشنی اُن کی تمام نگارشات پر پھیلی رہتی ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید پر اگر کچھ لوگوں کو تخلیقی ادب کا شائبہ ہوتا ہے تو اس کی وجہ اُن کی یہ افسردہ زبان ہی ہے۔ یہ زبان دراصل ایک زندہ وجودی تجربے کی بامعنی اداسی ہے، اس لیے یہ تخلیقی افسردگی نہ صرف اپنے آپ میں معتبر ہے بلکہ یہ اس فن پارے کو بھی اس وجودی وحدت کی جہت عطا کر کے اس کی تشریح اور تفہیم کا وہ بھاری اور بظاہر ناممکن فریضہ بھی انجام دیتی ہے جو دوسری تنقیدی زبانوں یا تنقیدی اسالیب کے ذریعے انجام نہیں دیا جاسکتا۔ آصف فرخی کو دیے گئے ایک انٹرویو میں شمیم حنفی نے کہا تھا:

"میں اس لمحے میں اپنے حشر سے بہت ڈرتا ہوں جب مجھے نقاد سمجھا جائے۔
مجھے اس بات سے بہت خوف آتا ہے کہ قیامت کے دن مجھے نقادوں میں اٹھایا
جائے گا، کیونکہ میرا معاملہ تو یہ ہے کہ میں کوئی تحریر پڑھتا ہوں تو اس سے ایک تاثر
میرے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ کبھی وہ تاثر دھندلا ہوتا ہے، کبھی روشن، کبھی میرا
جی چاہتا ہے کہ اسے قلم بند کردوں، کبھی جی چاہتا ہے کہ نہ کروں۔ جب قلم بند کرتا
ہوں تو یہ سوچتا ہوں کہ شاید کوئی دوسرا بھی اس تجربے میں شریک ہو سکے۔ اس
لحاظ سے میں کبھی کبھی ایسی چیزیں لکھتا ہوں جنہیں مضامین کہا جاسکتا ہے۔"

شمیم حنفی کے اس بیان سے اگر اُن کی تنقید کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے تو دوسری طرف ہماری سہل پسندی ہمیں مغالطے میں بھی ڈال سکتی ہے۔ نہیں، وہ اس طرح کی تاثراتی مکتبی تنقید نہیں ہے، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ یہ تنقید تو عسکری صاحب سے بھی اپنی سمت کی رہنمائی نہیں مانگتی۔ قائل تو شمیم حنفی، نہ صرف عسکری صاحب بلکہ فراق صاحب کے بھی ہیں۔ سلیم احمد کے بھی وہ معترف ہیں، مظفر علی سیّد کے بھی قائل ہیں، مگر اُن کی تنقید ان سب سے قطعاً مختلف نوعیت کی ہے۔ وہ صرف ادب کی تشریح کا فریضہ ہی انجام نہیں دیتی وہ قاری کو بدل بھی دیتی ہے۔ جس طرح فن پارہ ہمیں تھوڑا تھوڑا بدل دیتا ہے۔ یہ تنقید ہمیں تاریکی میں چلنا سکھاتی ہے۔ تقریباً بیس سال پہلے میں نے ان کی صرف ایک کتاب "کہانی کے پانچ رنگ" پڑھی تھی اور عبداللہ حسین کی کہانیوں کے مجموعے پر اُن کا ایک چھوٹا سا فلیپ، اگر میں نے انھیں نہ پڑھا ہوتا تو آج میں کہیں اور ہوتا۔ ان دو تحریروں نے میری زندگی ہی بدل کر رکھ دی، مگر وہ ایک الگ داستان ہے۔

ادب کا تجربہ دراصل وجودی تجربہ ہے۔ وجودی تجربہ ہر کس و ناکس کو حاصل نہیں ہوتا۔ اس کے لیے ایک معتبر وجود کا ہونا بھی شرط ہے۔ معتبر وجود کی پہلی شرط بامعنی

افسردگی اور بامعنی مایوسی بھی ہے۔ یہ قنوطیت نہیں ہے، یہ وسعت ہے۔ انسان اگر شے نہیں ہے تو پھر اُسے اُداس ہونا پڑے گا، ادیب کو سب سے زیادہ، کیونکہ وجود کے کرب کو برداشت کرنے کے ساتھ ساتھ اسے تو لکھنا بھی پڑتا ہے۔ شمیم حنفی کی تنقید اس لیے منفرد ہے کہ وہ بجائے خود ایک وجودی تجربہ ہے، مگر اس زبان کی افسردگی کا ایک سبب اور بھی ہے۔

ایڈورڈ سعید نے ایک جگہ لکھا تھا:

''ہر ادبی چیز کو سیاسی رنگ مت دیجئے، ورنہ آخر میں احتجاج کرنے کے لیے کچھ بھی باقی نہیں رہے گا۔ بہتر تو یہ ہوگا کہ ادب کو سیاست کے اوپر دائر ایک مقدمے کی طرح لکھا جائے اور سمجھا جائے۔''

شمیم حنفی کی تنقید کے بیشتر حصے کو ہم سیاست کے اوپر چلائے جانے والے ایک مقدمے کے بطور بھی پڑھ سکتے ہیں۔ ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور ''نئی شعری روایت'' میں تو اُن کی تنقید کا واضح رجحان ہی یہ ہے۔ اُن کی یہ اعلیٰ تصنیف اردو ادب کا ایک عہد ساز کارنامہ قرار دیے جانے کے قابل ہے۔ اس کی سب سے بڑی اور نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ محض فلسفے کے مجرد تصورات اور ادبی تھیوری سے ہی بحث نہیں کرتی بلکہ اس کی ایک مخصوص سیاسی جہت بھی ہے اور جس کی طرف کم توجہ کی گئی ہے۔ میرے خیال میں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے سروکار اتنے مابعد الطبعیاتی یا خالص ادبی نوعیت کے نہیں ہیں جتنے کہ سیاسی۔

(۱) ''نئی حسیت بنیادی طور پر حنفی معاشرے اور موجودہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی نظام کے خلاف احتجاج سے عبارت ہے۔ احتجاج، برہمی اور غم وغصے کا اظہار بھی نئی شاعری اور جدیدیت کے ایک عنصر کی ترجمانی کرتا ہے، لیکن اس اظہار کی نوعیت متعین نہیں ہے۔ اگر انفرادی آزادی کے تحفظ کو صرف سیاسی احتجاج کا

تابع سمجھ لیا جائے تو مسئلہ الجھ جائے گا۔ ہر سیاسی احتجاج پایان کار ایک اجتماعی نتیجے اور نصب العین پر منتج ہوتا ہے، اس لیے ہر جدوجہد سیاسی ہونے کے ساتھ ہی اجتماعی جدوجہد بن جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدیدیت ہر جبر کی طرح سیاست کے جبر کو بھی تسلیم نہیں کرتی۔ کبھی انیسویں صدی کے انحطاطی شعرا کی طرح جدیدیت سیاست کے سوقیانہ پن سے بیزار ہو کر اسے یکسر نظر انداز کر دیتی ہے۔ کبھی علامتوں اور استعاروں کے پردے میں اس پر طنز اور برہمی کا اظہار بن جاتی ہے۔ کبھی معاصر نظام سے نا آسودگی، گہری اداسی اور بے زاری کے احساس کی شکل میں سیاسی اور اقتصادی حالات کے خلاف ایک بلاواسطہ اور خاموش احتجاج بن جاتی ہے۔ احتجاج کی سطحیں اور ہیئتیں اتنی مختلف النوع اور پیچیدہ ہیں کہ ان پر کوئی قطعی حکم لگانا مشکل ہے۔" (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، شمیم حنفی)

(۲) "روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر عہد کی یکسانیت، بے رنگی اور دہشت کی فضا اپنے انعکاس کے لیے اظہار کے ایسے سانچوں کی تلاش پر اکساتی ہے، جو اس ابتری اور بدنظمی یا اکتاہٹ کے احساس کو لسانی حرمتوں کی شکست کے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سڈول زبان نیز آراستہ اور خوبصورت صیغۂ اظہار کی جگہ ایک ایسا کھردرا، غیر متوقع، جارحانہ اور متشدد اسلوب جنم لیتا ہے۔ جس کی صوتی اور لسانی ترکیب میں پرانے وقتوں کی آسودہ خاطری، غنائیت اور توازن و تناسب کے بجائے نئی تہذیب کے شور شرابے، خوف اور داخلی انتشار کی گونج شامل ہوتی ہے۔ یہ اسلوب نئے انسان کے ذوق جمال کے مسلسل انحطاط، اس کی پریشاں نظری اور فکری اعتبار سے اُس کی بے سروسامانی کی نشان دہی کرتا ہے۔"

(نئی شعری روایت، شمیم حنفی)

(۳) ''لکھنے والے کی شخصیت بڑی ہو یا چھوٹی، اس کے وجود کی سچائی سے بڑی کوئی سچائی نہیں ہوتی۔ جس وقت ہم زندگی کے کسی منظر کو دیکھ رہے ہوتے ہیں، وہ منظر بھی ہمیں دیکھ رہا ہوتا ہے اور ہماری ہستی ایک ساتھ دیکھنے اور دیکھے جانے کے تجربے سے گزر رہی ہوتی ہے۔ بلاشبہ آج کی دنیا میں اپنے ملک، معاشرے، بستی خاندان میں رہتے ہوئے بطور فرد ہم اپنے ماحول کے درجۂ حرارت کو نظر انداز نہیں کر سکتے، مگر اس درجہ حرارت تک اپنے ماحول کو پہنچانے میں کوئی نہ کوئی حصہ ہماری بھی تو ہو سکتا ہے۔'' (ناول، تاریخ اور تخلیقی تجربہ، شمیم حنفی)

تو اس زبان کی افسردگی کا دوسرا سبب کیا ہے؟

دراصل یہ افسردگی وہ ایمانداری بھی ہے جس کے بغیر کوئی ادیب اپنے عہد کے مصائب کا چشم دید گواہ بننے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

یوں تو فی زمانہ مابعد جدیدیت کے تحت پوسٹ کلونیلوم، فیمیزم، نیٹو ادب صارفیت اور گلوبل ویلج یا انفارمیشن ایکسپلوژن وغیرہ کا تنقید میں بہت چرچا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو میں لکھی جانے والی بیشتر ادبی تنقید بے حد تصنع آمیز اور آلودگی سے بھری ہوئی ہے۔ یہ تنقید سوائے تخلیقی تجربے کے اور ہر شے کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اس تنقید نے تخلیقی تجربے کو جلاوطن کر دیا ہے، اس لیے یا تو یہ ایک نئے قسم کی مکتبی تنقید سے تعبیر کی جا سکتی ہے یا پھر سماجی علوم میں سے کسی قطعاً نئی شاخ سے، مگر ایسی شاخ جو نقلی ہے اور بے ایمانی اور عیش پرستی بلکہ لذت کوشی کا دوسرا نام ہے۔

اس لیے میرے خیال میں شمیم حنفی کی تنقید کا کوئی سانچہ اردو میں نہ تو پہلے تھا اور نہ ہی آج اس کا موازنہ اردو میں لکھی جارہی دوسری تنقیدی تحریروں سے کیا جا سکتا ہے۔

پولینڈ کے شاعر میلوش نے کہا ہے کہ ''ممکن ہے کہ ادب یا شاعری ہمارے عہد میں ضمیر کی ایک آواز ہو، مگر پھر بھی اس پر ہمیشہ شک کیا جانا چاہئے اور اس کی عظمت

کے قصیدے سے انکار۔"

شمیم حنفی کی کوئی بھی تحریر محض ادبی تنقید نہیں ہے۔ میرے خیال میں اسے ہم اپنے اجتماعی ضمیر کی آواز پر کیے گئے شک اور اُس کی اخلاقی عظمت سے انکار کے ایک اعلان نامے کے بطور بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اس تنقید کے بنیادی سروکار صرف انسانی ضمیر سے ہی وابستہ ہیں۔ اُن کی زبان میں افسردگی اور ملال کی جس لے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ بڑی معتبر اور قابل احترام ہے۔ اس کا راز اس نکتے میں پوشیدہ ہے کہ وہ فن پارے کے باطن میں چھپے ہوئے لگاؤ اور درد کی تلاش میں سرجری کرنے کے لیے نہیں اُترے ہیں، اسی لیے اس تنقید کے ہاتھوں میں دستانے نہیں ہیں اور اسی لیے یہ ایک آؤٹ سائیڈر کی تنقید ہے۔

AUR AAKHIRI BIDESI ZUBAAN

(Literary Essays)

Khalid Javed

اِس حوالے سے خالد جاوید کا افسانوی طریقِ کار امبرتو اِکو کی تکنیکوں اور زبان کے عمل کے نہایت قریب ہے۔ بیانیہ کے تسلسل کو بڑی بے دردی سے صدمہ پہنچانا، بڑے غیر محسوس طور پر سچویشن کو ایک مبہین سے وقفے کے بعد دُوسرا تناظر مہیا کر دینا، تمام سِروں کو ڈھیلا چھوڑ دینا حتیٰ کہ انہیں بار بار اِتنا اُلجھا دینا کہ قاری کے لیے وہ ایک آزمائش ہی نہیں ایک چیلنج بھی بن جائیں۔ خالد جاوید کے لیے یہ سارا عمل ایک کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ خالد جاوید کے اِن تنقیدی مضامین میں اِس طرح کے کولاژ کی صورت تو نہیں پائی جاتی لیکن اُن کی تہہ میں خیالات کا جو وفور اور غیر رسمی حوالوں سے ربط دینے کی جو سائی ملتی ہے اُن سے کسی ایک دلیل کو تقویت ملنے کے بجائے دلائل کے جھرمٹ قائم ہو جاتے ہیں۔ خالد جاوید کی تنقید کا یہ غیر رسمی پن بلکہ تخلیقی پن ہی اُن کے طریق کار کی اوریجنلٹی کا ضامن ہے...... ہماری تنقید کے لیے یہ ایک نئے اِمکان کا اِشاریہ ہے۔ اُن کے اس نئے سفر کا یہ محض ایک سنگِ میل ہے۔

(عتیق اللہ)

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE